

---

# Tesis Doctoral

---

## Matria palestina: arte y género en la construcción de una nación sin límites

Presentada por: Clarisa Danae Fonseca Azuara

Director: Gonzalo Fernández Parrilla



*Departamento de Estudios Árabes e Islámicos, Facultad de Filosofía y Letras*

*Universidad Autónoma de Madrid, 2020*

# Índice

Índice de imágenes .....	6
Agradecimientos.....	10
Resumen .....	12
Summary.....	14
Presentación .....	16
I. Marco teórico: la nación imaginada y la matria.....	20
1.Introducción .....	22
1.1. Consideraciones metodológicas.....	22
1.2. Estado de la cuestión .....	30
1.3. Estructura de la investigación .....	40
2. Imaginando la nación: marco teórico.....	42
2.1. Comunidades imaginadas.....	42
2.2. Personificación: la nación feminizada.....	46
2.3. Las mujeres y su participación en la construcción de la nación.....	55
2.4. La matria: una propuesta de análisis .....	62
II. Haciendo matria: Palestina en femenino e imaginada .....	70
3. Construyendo la matria palestina .....	72
3.1. La comunidad imaginada palestina: nación sin límites.....	72
3.2. Las mujeres palestinas como agentes activas en la construcción de la nación .....	77

3.2.1. Durante el mandato británico .....	77
3.2.2. De la Nakba a la Intifada .....	86
3.3. Símbolo de la nación: Palestina feminizada .....	100
3.3.1. Caracterización de la representación.....	100
3.3.2. Palestina feminizada en los productos culturales .....	105
3.3.2.1. Cartelería política .....	105
3.3.2.2. El personaje Fátima de las viñetas de Naji al-Ali.....	113
3.3.2.3. En la literatura .....	118
III. El arte palestino .....	130
4. La nación en un lienzo: el movimiento artístico palestino .....	132
4.1. Arte palestino: fragmentación y continuidad.....	132
4.2. De la Nakba a la institucionalización (1948-1972).....	138
4.3. El movimiento artístico en Cisjordania, Jerusalén y Gaza (1972-1992).....	146
4.3.1. La Liga de Artistas Palestinos .....	146
4.3.2. Los artistas de la Liga y la cartelería .....	152
4.3.3. La Galería 79 .....	155
4.3.4. El grupo <i>Nahwa al Tayrib wa-l- Ibda (New Visions)</i> .....	159
4.4. Diplomacia cultural y solidaridad con Palestina (1970-1990).....	162
4.4.1. La revolución cultural de la OLP .....	162

4.4.2. Exposiciones conjuntas de artistas palestinos e israelíes (1981-1988).....	164
4.4.3. Beirut, sede artística y solidaria.....	169
4.5. Arte palestino desde los márgenes.....	175
4.5.1. Los palestinos del interior o <i>al-dajil</i> .....	175
4.5.2. Arte desde las cárceles israelíes.....	179
4.6. Epílogo: la escena artística palestina tras los Acuerdos de Oslo .....	182
5. Representaciones de la nación palestina.....	188
5.1. <i>Imágenes que hablan</i> .....	188
5.2. Nación feminizada .....	191
5.2.1. Mujer cananea.....	191
5.2.2. Novia eterna .....	196
5.2.3. Fedayina .....	198
5.3. La madre.....	202
5.3.1. Protegiendo a los hijos de la nación .....	202
5.3.2. Cumpliendo con la feminidad patriótica .....	207
5.3.3. <i>Umm al-shahid</i> (La madre del mártir) .....	209
5.4. Encarnando la tierra .....	214
5.4.1. La campesina .....	214
5.4.2. La mujer como parte del paisaje .....	219
5.5. Guardianas de la tradición.....	225

5.5.1. Bordados e indumentaria .....	225
5.5.2. Las mujeres y la tradición .....	231
Conclusiones.....	238
Matria Palestina .....	240
Conclusions.....	248
Motherland Palestine .....	250
Referencias .....	258

# Índice de imágenes

Figura 1, Alegoría de Asia, Francois Dubois, 1814.

Figura 2, Alegoría de la República, Manoel Lopes Rodrigues, 1896.

Figura 3, La Madre Rusia te llama, Moiseevich Toidze, 1941.

Figura 4, John Bull y el tío Sam, William Allan and J.B. Herbert, 1898

Figura 5, Japón debuta bajo el auspicio de Columbia, Udo Kepper, 1899.

Figura 6, Grafiti de Leila Khaled en el muro que rodea Belén, foto de 2016.

Figura 7, *Sole Legitimate Representative*, OLP, circa 1980.

Figura 8, *Palestinian are your Eyes*, Fatah, Kamal Boullata, 1970.

Figura 9, *The women struggle a corner stone on the Road to liberation*, OLP, 1976

Figura 10, *Ashbalna*, Fatah, 1977.

Figura 11, La madre palestina, Fatah, 1989.

Figura 12, La mujer palestina está librando la lucha por la liberación, OLP, 1988.

Figura 13, Fátima, Naji al-Ali.

Figura 14, Naji al-Ali, viva la clase obrera.

Figura 15, Sabran, Naji al-Ali

Figura 16 Naji al-Ali, *Kak al-aid*.

Figura 17, *Ila ain?*, Ismail Shammout, circa 1953.

Figura 18, Cartel de la OLP, segunda serie “Todos somos la resistencia” 1967.

Figura 19, Cartel de la exposición Al-Karameh, Mustafa al-Hallaj, 1969.

Figura 20 “Jamal al-Mahamel” Sliman Mansour, 2005.

Figura 21, *Bride of the Homeland*, Sliman Mansour, 1976.

Figura 22, Portada de la Revista *Filistin Biladi*, Sliman Mansour, 1979.

Figura 23, Invitación a la exposición “For Freedom of Expression”, 1985.

Figura 24, Cartel de la exposición “For Freedom of Expression”, David Tatakover, 1985.

Figura 25, Contraportada del Catálogo de la exposición “Down with the Occupation”, 1987.

Figura 26, Invitación a la Exposición Internacional de Artes Plásticas para Palestina, 1978.

Figura 27, Libro Ilustrado por el artista Helmi El-Touni, 1974.

Figura 28, Palestina la joya del Este, Zuhdi al-Adawi, 1987.

Figura 29, artistas de New Visions, Khalil Rabah, 2011.

Figura 30, Palestina, Ismail Shammout, 1976.

Figura 31, Los trabajadores, Abdel Rahman al-Muzayn, 1979.

Figura 32, Fotografía del relieve “Queen of the Night”, Museo Británico.

Figura 33, Esperando, Nasr Abdel Aziz, 1977.

Figura 34, Sin título, Ali Alkafri, circa 1990.

Figura 34, La mártir Dalal al-Mughrabi, Abdel Rahman al-Muzayn, 1987.

Figura 35, Cartel de Fatah, Mustafa al-Hallaj, circa 1969.

Figura 36, Sin título, Mohammed Rakoui, circa 1970.

Figura 37, Sin título, Fathi Gabhin, 1981.

Figura 38, Madre de los luchadores, Mustafa al-Hallaj, 1982.

Figura 39, El papel de la mujer en la Intifada y en el cuidado de la familia, Abdulhay Musallam Zarara, 1991.

Figura 40, La aldea despierta, Sliman Mansour, 1987.

Figura 41, Umm al-shahid, Vera Tamari, 1989.

Figura 42, Madre del mártir, Nabil Anani, 1977.

Figura 43, La madre, Kamel al-Mughanni, 19.

Figura 44, Memorias de la cosecha, Abdul Rahman al-Muzayn, 1977.

Figura 45, La cosecha, Ibrahim Ghannam, 1975.

Figura 46, Salma, Sliman Mansour, 1981.

Figura 47, Sin título, Adnan al-Zubaidy, 1994.

Figura 48, Sin título, Adnan al-Sharif, 1983.

Figura 49, Sin título, Fathi Ghabin, circa 1985.

Figura 50, Jerusalén, Taysir Sharaf, 1990.

Figura 51, Mapa de los vestidos palestinos, Centro de Patrimonio Cultural Palestino.

Figura 52, Sin título, Soumaya Sabih, circa 1980.

Figura 53, Diseños folclóricos, Nabil Anani, 1980.

Figura 54, Alfombra palestina, Galería Yasser Barakat.

Figura 55, Sin título, Tamam al-Akhal, circa 1980.

Figura 56, Mujeres moliendo maíz en Ramala, 1900, fotografía del libro *People of Palestine* de Andrew Forbes.

Figura 57, El pan palestino, Mohammed Elastal, circa 1980.

Figura 58, Baile Folclórico, Abdulhay Musallam Zarara, 1986.



# Agradecimientos

Escribir una tesis doctoral es un proceso “solitario” que conlleva como dijo una profesora en un seminario “una zozobra interna” que te mantiene en constante estrés hasta que se acaba. Sin embargo, otro aspecto que frecuentemente no se considera es que las tesis se escriben en el mundo real, donde se compaginan con trabajo, se obtienen y se pierden becas y sobre todo se construyen gracias a fuertes redes sociales y familiares afectivas que soportan todo el desgaste emocional y mental que conlleva esta empresa. Estoy convencida de que, si realmente escribir una tesis se hiciera en solitario, entonces sí sería imposible de realizar.

Voy a aprovechar estas líneas que no van a ser sometidas a ninguna corrección externa para agradecer a todos los miembros de mi familia por todo el apoyo que me han dado siempre, en todas las etapas de mis estudios. Sobre todo, a mi mamá por sobrellevar mis ausencias. Gracias a todas por haberme alimentado el alma con sus visitas en la casa en los diferentes tiempos durante los que realicé esta investigación. Escribir esta tesis me ha hecho también indagar en mis propias líneas matrilineales narrativas, por lo que quisiera expresar una especial dedicatoria a mi abuelita, la madre y jefa de mi familia que nos ha dejado un hueco imposible de llenar con su partida. Muchas gracias a Everardo, ya que sin su constante apoyo, amor y compañía no me hubiera embarcado en esta aventura de los estudios de posgrado, barco del que ya me había bajado, pero al que gracias a esa mano tendida volví a subirme con el salvavidas puesto.

Quiero dar las gracias a mi director de tesis por el apoyo durante todos estos años en los que ha encaminado mi trabajo y que ha apoyado todas mis actividades de formación profesional.

El doctorado no hubiera sido lo mismo sin mis amigas del departamento: Olga, Fátima, Laura G. y Anita a quienes agradezco todo su cariño y el haber creado un entorno de confianza y compañerismo. Muy especialmente quiero agradecer a Ana González Navarro porque sobre todo durante la etapa de redacción me apoyó muchísimo y me rescató en momentos donde este proceso se llevó mi salud física y mental. Gracias a María Gómez con sus audios largos y por todo el apoyo. Agradezco también a todas mis compañeras del doctorado: Merche, Laura C., Dani y Alfonso que

con su presencia, pláticas y encuentros en las bibliotecas me impulsaban a seguir trabajando. Gracias también al doctor Cañete por su apoyo académico y por las risas que hemos echado.

Me gustaría agradecer también a Luz Gómez, Carmen Rodríguez y Ana Planet por ser mis referentas en la academia. Por todos esos momentos que compartimos y en los que me hicieron sentir siempre su apoyo. También quiero en general agradecer a todo el Departamento de Estudios Árabes por ser un espacio en donde se puede trabajar y proponer. Gracias a Nati por facilitarnos la vida siempre.

Muchas gracias también a mis amiguis por sus cuidados y apoyo: a Lu y Juan, Marta y Aitana. A Douglas sobre todo que entendió perfectamente que durante este año y medio lo único que necesitaba a veces era salir a la calle y tomarme unas cervezas. A Bambú, que merece el doctorado honoris causa por haber acompañado las dos tesis de la casa. A Narimane, Aya, Sophia y Ahmad: فلسطين الحرة.

Por último, quiero expresar no un agradecimiento sino un deseo: ojalá que fuésemos tan de/post/coloniales con América Latina como intentamos ser con los Estudios Árabes.

# Resumen

Las narrativas nacionales construyen imágenes idealizadas de la nación, muchas de ellas generizadas. La representación de la nación en femenino es un fenómeno común, tierras, paisajes y hasta regiones se han representado feminizadas y se han relacionado con el mito de las “tierras vírgenes” en los discursos sobre conquista y colonización. Sin embargo, la nación palestina presenta características especiales en términos del papel del género y el arte en el proceso de construcción de la nación. Esta investigación aborda la representación de la nación palestina en las obras de arte desde 1972 hasta 1994. La pregunta de investigación que guía esta tesis es ¿cuál es el papel del arte y el género en la construcción de la nación palestina? El objetivo es analizar de qué forma la nación se representa como una mujer en las obras de arte de los artistas palestinos. La tesis está dividida en tres partes, el primero dedicado al marco teórico, el segundo a las mujeres en la construcción de la nación palestina y la tercera corresponde al arte palestino.

La primera parte se dedica al marco teórico, partiendo de la noción de comunidades imaginadas de Benedict Anderson la investigación se centra en el proceso por medio del que los miembros de la comunidad imaginada imaginan la nación y se consideran miembros de la misma. Se desarrollan los problemas analíticos de la noción de Anderson que se desprenden de no haber considerado el género como variable en la construcción de la nación. Acto seguido, se aborda el fenómeno de la personificación de la nación y de qué forma se ha tendido a caracterizar las naciones en femenino. Se presenta la *matria*, término que ha sido utilizado en la literatura asociado al lado materno, como propuesta de análisis. Partimos de los usos que se han dado al término *matria* y a partir de ellos construimos una propuesta de modelo de interpretación para analizar la nación palestina.

En una segunda parte, la tesis se centra en la participación de las mujeres palestinas en la construcción de la nación. Se define la nación palestina en términos de Benedict Anderson como una comunidad imaginada con la salvedad de ser una nación sin límites. A partir del marco teórico desarrollado, hacemos un repaso de la historiografía palestina, desde el mandato británico hasta el final de la primera Intifada, centrada en las mujeres. Profundizamos en su papel como agentes activas, es decir,

como partícipes de los diferentes movimientos políticos y sociales palestinos, incluyendo el dar a luz como una forma de participación activa en la construcción de la nación. Además, se atiende a las mujeres palestinas como símbolo de la nación en otros soportes como la cartelería, la poesía y las novelas.

La tercera parte de la tesis se centra en el desarrollo de las artes visuales en el contexto de la ocupación y cómo esta influyó en la creación artística. Asimismo, el capítulo muestra la fragmentación del movimiento artístico palestino producida después de 1948. La investigación se centra en los diferentes movimientos, organizaciones y centros artísticos creados sobre todo durante las décadas de los setenta y ochenta. Los artistas representaron la nación creando una narrativa visual que contenía símbolos que contribuirían a la construcción de la identidad palestina, así como a la concepción de la comunidad imaginada. Se analiza la producción artística palestina y los elementos que acompañan la representación feminizada de la nación, tales como el árbol del olivo, la indumentaria, los objetos del hogar, flores y animales, explicando su significado y simbolismo como parte de la identidad palestina. De tal forma que en este capítulo vemos de qué manera las narrativas visuales juegan un papel en la construcción de la nación y refuerzan un sentido de pertenencia y de la identidad palestina.

# Summary

National narratives construct ideal images of the nation, the poetics of nationalism growing instilled with gendered and sexualized representations of the nation. The representation of the nation as a woman is to some extent a common place. Land, territories and regions have long been feminized or related to the myth of “virgin lands” in discourses of conquest. However, the Palestinian nation displays special characteristics in terms of the role of gender and art in the nation and identity-building process. This thesis analyzes the representation of the Palestinian nation in Palestinian works of art from 1972 to 1994. The main question driving the research herein has been: what is the role of art and gender in the process of Palestinian nation-building? The objective is to analyze how the nation is depicted as a woman in works of art by Palestinian artists. The thesis is divided into three parts.

The first is the theoretical framework, including the imagined nation and motherland. In accordance with the framework outlined by Benedict Anderson in his analysis of imagined communities, this part of my research analyzes the process and factors through which the Palestinian nation is imagined when it is examined through a gender-based analysis. Personification is defined, as is the way in which most personifications of nations are embodied as women. We then analyze the role played by women’s participation in the nation-building process. The chapter ends with an analysis of the *matria* or the motherland, its uses and methodological potential when employed to analyze the Palestinian nation.

The second part discusses the construction of the Palestinian nation and women participation in this process. We first define the features which characterize the Palestinian nation on Benedict Anderson’s terms and define it as a boundless nation. Then we demonstrate how Palestinian women have been essential to the construction of the Palestinian nation as active agents, taking part in protests, creating organizations and forming part of the armed struggle from the British mandate to the first Intifada. We then analyze the role of Palestinian women as symbols of the nation, explain how the Palestinian nation has been personified as a woman and discuss how this metaphor has been used in posters, poems, novels and political cartoons.

The third part is about Palestinian art: this section of the thesis discusses how the Palestinian art movement grew fragmented and many different focal points for art were created. It describes the factors conditioning the creation of art under occupation and the way in which artists developed a visual language to prevent censorship by the Israeli army. The artists painted Palestine as a woman, and they also printed their paintings in the form of posters and postcards to distribute them throughout the occupied territories and at refugee camps in other countries. The final part of this thesis presents an analysis of Palestinian artworks, analyzing representations of Palestine in works of art made by Palestinian artists who formed part of the movements. This part analyzes how landscape and dress, as well as actions and objects, exhibit a symbolism of the Palestinian nation and how this reinforced a certain sense of Palestinian identity.

This thesis demonstrates that the representation of Palestine in the artworks has characteristics that strengthen specific aspects of Palestinian identity. Palestine, according to our analytical proposal is a motherland, because Palestinian women are active agents in the construction of the nation and as a symbol, they constitute the basis of the Palestinian identity.

# Presentación

عند البنك العربي  
مقابل ملعب الفرندز  
(أكاديمية الفنون)  
بجانب محمص عودة

Con un papel que tenía escrito más o menos lo siguiente: “donde el Banco Árabe, frente a las canchas *friends* (Academia de Arte) al lado de la Rosticería Odeh” Llegué a la puerta de la Academia de Artes de Palestina en Ramala en 2016, acompañada por un niño de unos diez años que mientras tendía las toallas en una peluquería me vio con cara de perdida y se aseguró de dejarme en la puerta de la Academia. Ese papelito al que me aferraba, lo obtuve gracias a toda la gente que tuvo a bien ayudarme, uno prestándome un teléfono, otro apuntando las instrucciones en el papel, y otras tres personas que me fueron indicando por donde caminar al leer el papel. Así, con más de una hora de retraso finalmente llegué a la cita que había fijado con Sliman Mansour y Nabil Anani para hablar de mi trabajo y pedirles entrevistas.

Llegué sudando, con el corazón latiéndome a mil por hora y con mucha vergüenza por hacerlos esperar. Los artistas me ofrecieron un café y se sentaron conmigo en la sala de la Academia. Lo primero que me preguntaron fue quién era, qué hacía allí y por qué. Después de beberme el café de un trago, entre nervios y balbuceos, logré recuperar la compostura para contarles que había realizado mi trabajo de fin de máster sobre la representación de la nación palestina en el arte, que había estudiado al detalle algunas de sus obras y la historia del movimiento artístico palestino y que llevaba año y medio de mi programa de doctorado en el que continuaba mi proyecto. Me escucharon atentamente en silencio y cuando terminé Nabil dijo “¿mexicana? ¿de México?”, a lo que respondí, “sí pero mi doctorado lo hago en España”, a lo que me respondió entre risas: “creo que eres la primera mexicana que estudia en España que le interesa el arte palestino y que ha venido aquí”.

A lo largo de los años, yo había hecho a estos artistas mis amigos “virtuales” en las redes sociales, lo que me permitió ir ampliando mi rango y conocimiento del arte palestino. Me hice virtualmente amiga de cuanto artista palestino se me aparecía en las redes; fue así como entré en contacto con Sliman Mansour. En cuanto llegué a Jerusalén comencé a darme cuenta de que cualquier cosa, hasta hacer una llamada,

era complicado. Como buena *milennial*, me perdí sin el Google maps y más en un lugar donde las calles no tienen nombre y las indicaciones para llegar a lugares se dan con referencias locales (es así como terminé con el famoso papelito). Además, solamente llevaba un año y medio estudiando árabe (de una lengua en la que se empieza aprendiendo hasta la escritura) y encima era árabe moderno estándar y no dialecto. A pesar de las dificultades, los artistas me recibieron en sus estudios y en sus casas, hablaron conmigo, me prestaron catálogos y material y me ayudaron muchísimo. Fue así como pasé mi estancia en Palestina para recabar material entre kilos de hummus, de *knafe* y de sudor nervioso, escaneando libros y fotografías y con un poco de taquicardia resultado de aceptarle a todo el mundo el té y el café que me ofrecían. La amabilidad y hospitalidad palestinas son inconmensurables.

Nabil y Sliman no han sido los primeros ni los únicos en reaccionar con extrañeza a mi interés en el arte palestino. A lo largo de estos años he explicado innumerables veces que no tengo familia palestina, algunas veces he acabado diciendo que soy palestina *bi albi*. Mi trabajo de tesis reúne varias de mis áreas de interés por distintos motivos y que creo no necesitan ninguna explicación. Sin embargo, más allá de la incompreensión externa, yo veo innumerables puntos de conexión entre México y Palestina. En términos artísticos, cualquiera que vea las obras de los artistas palestinos encontrará algunas similitudes con las grandes obras del muralismo mexicano de principios del siglo veinte. Ambos movimientos estuvieron ligados a revoluciones y movimientos sociales y contenían numerosos motivos relacionados con cuestiones identitarias. Por otro lado, en el sincretismo cultural mexicano, existen referencias a potentes símbolos femeninos en torno a los que se construye la identidad colectiva, como la Tonantzin o la Virgen de Guadalupe (toda proporción comparativa guardada). Además, no puedo ignorar las similitudes entre el dar a luz como una forma de resistencia en el contexto palestino y las *Cihuateteo*, que se traduce como mujeres divinas y que eran mujeres que morían en el parto y que para los mexicas tenían un estatuto divino equivalente a los hombres muertos en la guerra o en sacrificio. Los bordados como forma de expresión identitaria y como narradores de historias son también un punto en común que merecería su propia investigación aparte.

Medio año después de llegar de Palestina aterricé en Beirut gracias a una beca ERASMUS Ka-107. Durante un año completo, continué ahí mi trabajo de investigación



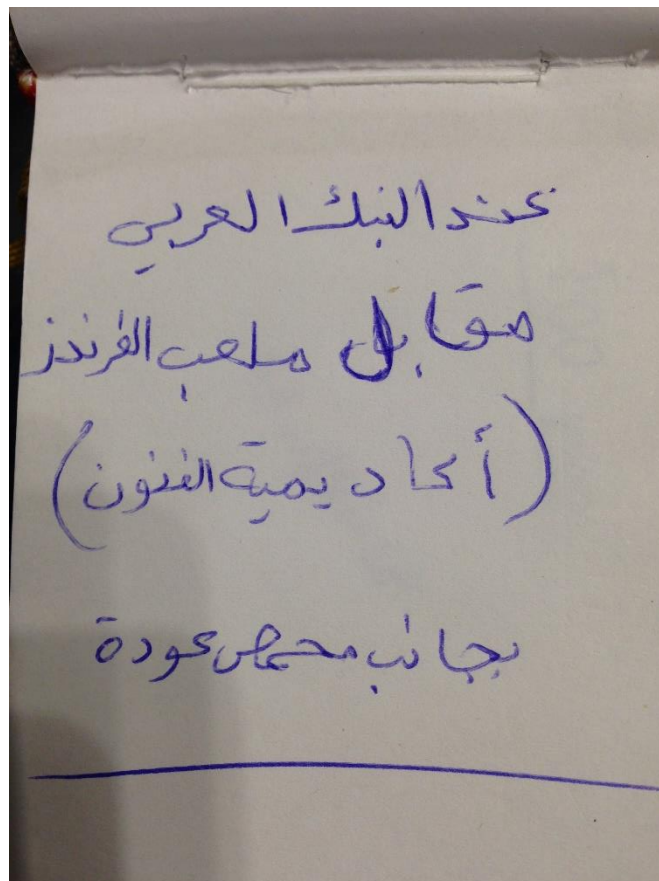
doctoral compaginando mis horas de bibliotecas, especialmente la del Instituto de Estudios Palestinos, con clases de árabe intensivas, cursos del programa de comisariado y crítica de arte de la Universidad Saint Joseph y tratando de seguir el frenético ritmo de las exposiciones artísticas por toda la ciudad. Beirut me enseñó muchas cosas, pero creo que una de las más importantes fue a estar en Palestina fuera de Palestina. Conociendo a las madres de la casa para mayores de Burj al-Barajneh entendí lo que significa la resiliencia, el amor por lo perdido y la noción de sacrificio. Las casas en Shatila me contaron con su arquitectura el significado de la espera que se ha prolongado por setenta años. Y el poder simbólico de una imagen, un poema o una *maqluba* se me presentó como más que evidente.

Dos meses y medio de mi estancia en Líbano los pasé en Trípoli, ciudad a la que debo mi aprendizaje del dialecto. En Trípoli escuché por primera vez a Oumaima El Khalil en vivo y sentí la piel de gallina al escucharla cantar *asfur* escrita por Marcel Khalife. Esta ciudad me mostró uno de los proyectos más interesantes que he conocido en donde el arte y la cultura han jugado un papel fundamental en el tejido social en el *Kahwetna – Cafe bi Kaffak* en la calle de Siria donde no hay un solo edificio que no tenga un agujero de bala. Los jóvenes implicados en el conflicto de Jabal Mohsen y Beb El Tebbeneh, que tuvo consecuencias especialmente violentas en esta calle se benefician ahora del proyecto *Kahwetna* en actividades culturales como el rap, el teatro y la elaboración de grandes murales artísticos, dejando de lado la vorágine de armas que les había absorbido.

Este es solo uno de los miles de casos en los que el arte es una forma de transformación de la realidad social. Las expresiones artísticas son una parte fundamental de las revoluciones, es imposible imaginar la plaza de Tahrir en 2011 sin la voz de Ramy Essam y ese pegajoso “*yasqut, yasqut* Hosni Mubarak”. La música, la poesía, las obras de arte están cargadas de símbolos y son un vehículo que transmiten ideas pero que dan cabida a la participación social creando nuevos espacios en los que se subvierten las dinámicas de poder establecidas.

Las manifestaciones artísticas como una forma de protesta social han sido un elemento inseparable de la movilización social ¿qué sucede entonces cuando la lucha contra la opresión y ocupación dura más de setenta años? La tesis que presento a continuación estudia un pequeño fragmento de las manifestaciones artísticas

palestinas. Nos adentramos en el plano de lo artístico y de lo simbólico, mostrando al arte como una herramienta de transformación social y como un vehículo para transmitir ideas escapando a los ejércitos y a la censura. Al mismo tiempo, abordamos el arte como un espacio para la representación que amplía y desafía los límites de género. Porque, aunque la ocupación sea algo muy físico y material, los palestinos han resistido en todos los planos, y el arte es uno de ellos.



# I. Marco teórico: la nación imaginada y la patria

# 1.Introducción

## 1.1. Consideraciones metodológicas

En 1979, Sliman Mansour, Isam Badr y Nabil Anani fundaron la primera galería de arte en Ramala a la que nombraron Galería 79. El espacio expositivo albergó varias muestras de artistas locales de la época. Mansour organizó una exposición individual en 1980, para la cual produjo un gran número de obras que mostraban las aldeas, el paisaje, la vestimenta y otros temas relacionados con las tradiciones palestinas. Tras cuatro horas de abrir la exposición, el ejército israelí confiscó las llaves de la galería. Mansour, Anani y Badr fueron llevados al cuartel donde se les comunicó que estaba prohibido utilizar los colores rojo, verde, blanco y negro ya que, por ley los colores de la bandera palestina no se podían agrupar en ninguna obra (Sherwell, 2003: 2). Bajo la ocupación israelí, las obras de arte fueron clasificadas por los militares como material impreso y, por ende, sujetos a las mismas regulaciones de censura. Ante estas indicaciones del ejército israelí sobre lo que podían o no incluir en sus obras, Isam Badr, uno de los artistas que había sido detenido, no pudo evitar preguntar: “¿Entonces cómo vamos a dibujar sandías?” (Nastas Mitwasi, 2008: 15).

La ley militar israelí 101 de agosto de 1967, que continúa vigente hasta el día de hoy, prohíbe la publicación de cualquier documento o imagen con significado político sin permiso de las autoridades israelíes. La prohibición incluye las obras de arte, ya que se consideran material impreso. La ley también comprende la prohibición de hondear banderas y la utilización de cualquier emblema político en el espacio público. La limitación que establecía la ley militar impulsó a los artistas a desarrollar un nuevo lenguaje visual en sus obras como forma de resistencia política. Usaron el arte para expresarse y, en palabras del artista Sliman Mansour, empezaron a utilizar “símbolos que la gente podría entender pero que los soldados no” (Mansour, 2016). Sus creaciones incorporaron símbolos que hacían alusión a Palestina como las naranjas, los olivos y el paisaje. Sin embargo, el motivo principal de las obras son mujeres con vestidos tradicionales realizando actividades relacionadas con la tierra y el hogar. Por medio de esta representación, las mujeres se convertirían también en símbolo de la nación. Esta asociación entre las mujeres y la nación se hizo eco

también en la poesía, la novela y las canciones de la época; en todas ellas, Palestina se caracteriza frecuentemente como novia, madre o amante.

Comúnmente, los mitos sobre la creación de las naciones las presentan personificadas como figuras femeninas, lo que puede considerarse un fenómeno transcultural. Por ejemplo, paisajes, ciudades y regiones han sido feminizados y relacionados con las “tierras vírgenes” en los discursos de conquista de territorios y en el lenguaje bélico. No obstante, la representación en femenino de la nación palestina destaca entre estas personificaciones debido a las particularidades que presenta en el proceso de construcción de la nación, especialmente si consideramos las condiciones de ocupación que conllevan la imposibilidad de conformar un Estado propio.

Las características de la representación de Palestina en femenino y la existencia de una prohibición específica por la ley israelí de cualquier símbolo político han dado origen a las preguntas que proponemos responder en esta tesis: ¿cómo se representa la nación palestina en las obras de arte de los artistas palestinos que viven bajo ocupación? y ¿de qué manera dicha representación contribuye a la construcción de la nación? Para responderlas, partimos de dos conceptos: la comunidad imaginada y la *matria*<sup>1</sup>. La noción de comunidad imaginada de Benedict Anderson resulta especialmente pertinente en el caso palestino, al tratarse de una nación en construcción cuyos miembros, a pesar de estar a menudo expulsados de su territorio, se sienten parte de dicha nación y la conciben como una sola. No obstante, proponemos una ampliación del concepto de comunidad imaginada desde los estudios de género, ya que es una variable que ni Anderson ni otros autores han incluido hasta tiempos muy recientes. Además, consideramos que las naciones no solo se imaginan, sino que se traducen en prácticas históricas e institucionales que están edificadas sobre construcciones de género que tienen consecuencias en la agencia de los miembros de la nación.

A partir de la convergencia entre género y nación proponemos la *matria* como modelo de interpretación de la nación palestina. El término *matria* ha sido utilizado

---

<sup>1</sup> Aunque el término *matria* ha sido poco utilizado en la mayor parte de los campos del ámbito de las humanidades, sí se ha utilizado en novelas, ensayo y poesía. Para naturalizar el uso común y tipográfico del vocablo, a lo largo de esta investigación escribimos *matria* en minúscula y sin cursivas.

principalmente en el ámbito de los estudios literarios. Sabido es que la noción de patria se ha asociado tradicionalmente a lo masculino: “los enciclopedistas elaboraron sobre la etimología de patria, ligada al significado de lugar de nacimiento, y del latín *pater*, raíz que remitía a la familia definida a través del padre” (Sluga, 1998: 94). La patria remite a ideas como invasión, conquista y defensa. Mientras que la matria tiene otra connotación, puesto que se refiere a la dimensión materna.

Los autores que han utilizado el término “matria” lo han hecho desde dos perspectivas diferentes. Por una parte, están quienes se sirven del término para destacar la raíz gramatical *mater* y con su utilización lo asocian a lo femenino. Por otro lado, encontramos aquellos que utilizan matria para subvertir las narrativas y contar historias a partir de personajes femeninos. La presente tesis se nutre de ambos planteamientos, dado que, al afirmar que Palestina es una matria, se busca, por un lado, visibilizar la participación de las mujeres palestinas en la construcción de la nación, y por el otro, poner en valor la presencia de las mujeres como símbolo.

Al referirnos a la matria palestina utilizamos “palestina” como adjetivo. Palestina ha sido y es entendida de diversas formas, abarcando diferentes geografías y tiempos e incluso se remonta a orígenes diversos<sup>2</sup>. En esta investigación entendemos Palestina como una nación imaginada<sup>3</sup>, bajo los términos de Benedict Anderson, con una salvedad. La concebimos como una nación sin límites, ya que a diferencia de la enunciación de Anderson que la define como una: “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23), la nación palestina va más allá de los límites geográficos físicos de las fronteras terrestres, pervive en la memoria y se reconfigura con las prácticas cotidianas de sus miembros. Es decir, entendemos Palestina como una entidad en constante mutación que no se

---

<sup>2</sup> Palestina (*Filistin* en árabe y arameo) se utilizó durante más de 2000 años, a partir de la era romana, para denominar el área que actualmente se conoce como Jordania y Palestina (Qumsiyeh, 2007: 271). Los cuestionamientos sobre el inicio de su historia son resultado en gran medida de los mitos sionistas que niegan la existencia del pueblo palestino ya que lo consideran un invento propagandístico y reivindican que Palestina era un desierto que hicieron florecer (Said, 2000: 187).

<sup>3</sup> Dejamos fuera el debate sobre si es o no un Estado, un tema que ha sido abordado desde antes de la creación de la Autoridad Nacional Palestina. Desde la perspectiva del derecho internacional se planteaba que “es posible que exista un Estado palestino, aunque Israel se niegue a reconocer y respetar su soberanía. El mero hecho de violar su soberanía no mostraría que el Estado palestino no exista, porque la existencia de un Estado no requiere absoluta soberanía con relación a actores externos” (Segal, 1989: 15).

limita tampoco a las cambiantes fronteras geográficas que difusamente ha marcado la ocupación israelí.

Además, en esta tesis entendemos el género<sup>4</sup> como una categoría analítica en los términos de Teresa De Lauretis, quien la define como “una herramienta hermenéutica que se aplica para desnaturalizar las relaciones de poder, en tanto que descubre ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ como espacios o construcciones culturales interesadas” (De Lauretis, 2000: 34). Entender el género de esta forma significa cuestionar los espacios que se consideran públicos o privados, según se caractericen como masculinos o femeninos. Consideramos también que “la representación del género incide sobre su construcción subjetiva y que la autorrepresentación subjetiva incide sobre su construcción social” (De Lauretis, 2000: 43). En otras palabras, las representaciones no son solamente simbólicas, sino que repercuten en las decisiones y la autopercepción individual dentro de la sociedad. Además, asumir esta definición implica explorar de qué manera las relaciones de género se expresan en las representaciones nacionales y cómo los símbolos se representan con características de género<sup>5</sup>.

La denominación “Estudios de las mujeres” o *Women Studies* y el viraje hacia los “Estudios de género” o *Gender Studies* significó un cambio institucional y teórico de las últimas décadas en este campo de estudio. El viraje ha sido resultado de una reevaluación de los conceptos, la problematización del esencialismo y de la necesidad de incorporar la interseccionalidad como parte del análisis<sup>6</sup>. En este mismo sentido

---

<sup>4</sup> Dentro de los estudios de género ha existido un debate desde los años setenta en torno a la definición, uso y diferenciación de los términos “género” y “sexo”. La pregunta que se buscaba responder era si las diferencias entre hombres y mujeres están determinadas biológicamente, socialmente o por una combinación de ambos. Posteriormente, este debate se replanteó debido a que las bases y los límites de las categorías “mujer” y “hombre” se problematizaron y surgieron nuevos marcos de análisis (Barrett & Phillips, 1992), lo que evidenció la necesidad de evaluar los conceptos y las consecuencias que conlleva utilizar cada término (Amorós, 1991; Butler, 1988; Chodorow, 1999; De Lauretis, 2000; Enloe, 1989; Rubin, 1984; Tubert, 2003).

<sup>5</sup> Siguiendo a Tubert (2003:11) no utilizamos la palabra género “como una pantalla que encubra cuestiones de importancia teórica” o porque suene más neutral u objetivo que mujeres. Al decir que se utiliza como pantalla, nos referimos a las cuestiones que tienen que ver con el uso político del feminismo y de los términos género, sexo y patriarcado. Por ejemplo, cuando se utiliza la denominación “violencia de género” en lugar de “violencia contra las mujeres”, se asume que la violencia se ejerce contra cualquier género y no específicamente por el hecho de ser mujer lo que constituye una forma de encubrimiento.

<sup>6</sup> Perspectivas más negativas respecto a denominaciones como la de Luxton y Mossman (2012) señalan que el cambio de nombre de la disciplina, aunque no borra el enfoque central hacia las mujeres, sí lo ha diluido y ha llevado a pensar de manera errónea que la desigualdad entre hombres y mujeres está

nos sumamos a la denominación Estudios de Género y no incluimos en el título de nuestra investigación la palabra “mujeres” sino “género”. Además, consideramos que podría haber llevado al equívoco de que nuestra investigación trataría únicamente el papel de las mujeres en la construcción de la nación y no sus representaciones, o que se analizarían exclusivamente obras producidas por mujeres, aspectos que naturalmente sí están incluidos en nuestra investigación, pero constituyen solo una parte de la misma. No obstante, a pesar de la intención de evitar la reproducción del binarismo de género, hemos utilizado el término “mujeres” como categoría de análisis<sup>7</sup>. Por supuesto, al referirnos a las “mujeres palestinas” no pretendemos universalizarlas. Partimos de la existencia de diferencias, tanto en el eje social como en el geográfico y no intentamos construir generalizaciones sobre las diferentes vivencias de las mujeres: las de los campos de refugiados, aquellas que viven en territorios ocupados o las de la diáspora.

Si nombrar constituye siempre una forma de expresar las relaciones de poder, la terminología reviste especial importancia en el caso palestino. Según Peteet, en Palestina el colonialismo y los proyectos nacionales han transformado lugares e identidades y han esculpido imaginarios por medio de las denominaciones (2005: 153). Por ello, nos decantamos por el término Palestina en tanto que comunidad imaginada, tal y como hemos avanzado, y rechazamos utilizar otras denominaciones en uso tales como Territorios Palestinos Ocupados, por referirse solamente a Cisjordania, Gaza y Jerusalén Este, como sinónimo de Palestina. Igualmente, no consideramos pertinente el uso del término “conflicto árabe-israelí” que es resultado de la terminología israelí que niega la existencia de los palestinos asimilándolos a una población árabe en abstracto. De la misma forma el término “conflicto Israel-Palestina” invisibiliza la ocupación al desviar la atención a la existencia de dos partes iguales, además de buscar una falsa neutralidad al definirlo como un conflicto. Además, usar un guion separando las dos palabras otorgaría igualdad de condiciones a los ocupantes y a los colonizados. El uso de estas denominaciones iría en contra de cualquier aspiración descolonizadora que pudiera tener esta tesis, pues nuestra

---

superada. Por su parte Rollmann (2013: 447) sostiene que grupos de tendencias conservadoras han hecho un uso político del término al sostener que los ‘Estudios de las mujeres’ han desaparecido porque el feminismo ha sido derrotado y por tanto esta disciplina no es necesaria.

<sup>7</sup> La utilización de esta categoría no niega la existencia de la diversidad sexual y de género las cuales, no obstante, no forman parte de este estudio.



propuesta de análisis se nutre también de los estudios decoloniales. Dicho corpus teórico ha impulsado nuevas propuestas epistemológicas con el propósito de romper las dinámicas de colonización cultural, sobre todo respecto a nociones como la modernidad y el eurocentrismo. Por tanto, partimos también de la decolonialidad, ya que uno de sus principales objetivos es: “desmontar todo el sistema de conocimiento que sostiene y justifica el Estado moderno y moderno/colonial asociado con la colonialidad económica y con el control de las subjetividades” (Mignolo & Gómez, 2015: 359). Qué duda cabe de que una de las herramientas coloniales del Estado de Israel ha sido la producción de conocimiento dentro de las universidades para justificar su existencia. No es ningún secreto que la academia israelí está relacionada con los servicios militares de inteligencia (Eyal, 2002), ni que las excavaciones arqueológicas que se han llevado a cabo desde el establecimiento del Estado de Israel han recibido apoyo económico y logístico de las Fuerzas de Defensa Israelíes<sup>8</sup> (El-Haj, 2003). De esta manera, incluir la perspectiva decolonial para estudiar Palestina se convierte también en un instrumento para contrarrestar dicha producción académica.

Asimismo, la perspectiva decolonial requiere llevar a cabo una investigación situada, partiendo del lugar de enunciación, entendido como el espacio lingüístico e intelectual desde donde se piensa<sup>9</sup> (Mignolo & Gómez, 2015: 160). Consideramos que realizar una investigación sobre Palestina conlleva la necesidad de mostrar el propio posicionamiento político, y es por ello por lo que nos servimos de los estudios decoloniales. En los mismos términos, Anaheed Al-Hardan, ha señalado la necesidad de una práctica investigadora decolonial de Palestina<sup>10</sup>. Dicha práctica implica que la investigación se formule con ciertos supuestos epistemológicos políticos e ideológicos

---

<sup>8</sup> La arqueología, en tanto que práctica institucional y cultural en Israel, se ha dedicado a cohesionar la identidad nacional al buscar raíces históricas en el territorio. Además de su papel ideológico, la arqueología también ha reconfigurado la colonización al sostener el carácter hebreo del territorio. Ha facilitado los reclamos territoriales de Israel proveyéndolos de evidencia “científica” y pruebas “demostrables” que son interpretadas y fabricadas en su beneficio. Esto es estudiado en profundidad por Nadia Abu-El Haj en su obra “Facts on the ground: Archaeological practice and territorial self-fashioning in Israeli society” (El-Haj, 2008).

<sup>9</sup> De acuerdo con Mignolo, la investigación situada busca construir nuevos lugares legítimos de enunciación que permitan contrarrestar la creencia de que el lugar de enunciación es solo uno: el de Occidente, esto es, el de las Humanidades (filosofía, historia, literatura, etc.) y de la historia de las ciencias (sociales y naturales), cuya necesidad constante es la de remitirse al pensamiento griego como referencia del origen (Mignolo & Gómez, 2015: 173).

<sup>10</sup> En “Decolonizing Research on Palestinians: Towards Critical Epistemologies and Research Practices”, Al-Hardan problematiza sobre todo las investigaciones en los campos de refugiados palestinos y de qué forma se han convertido en microespacios que están estudiados en demasía.

sobre quién lleva a cabo la investigación, de qué forma se realiza y qué referentes políticos y conceptuales la enmarcan (2014: 65). Este planteamiento también ha sido formulado por quienes se sitúan en la perspectiva de los estudios poscoloniales. Tahrir Hamdi sostiene que hasta hace muy poco tiempo, Palestina había sido un punto ciego en la escritura poscolonial por razones históricas e ideológicas (2017: 9). La ausencia de Palestina en este campo también ha sido puesta en evidencia por otros autores (Moore Gilbert 2005, Bernard 2013, Williams 2014, Miller 2014). La explicación más simple sobre este vacío es que Palestina sigue estando colonizada, por lo que no puede ser aún post colonial<sup>11</sup> (Williams & Ball, 2014). No obstante, este no es un argumento suficiente para justificar su ausencia. La razón tendría que ver con la posibilidad de definir Palestina como una nación colonizada, ya que como han señalado Williams y Ball, frecuentemente se percibe esta conceptualización como una afrenta directa al Estado de Israel (2014: 128).

Nuestra investigación comprende el periodo de 1972 hasta 1994. La elección de este periodo para la investigación responde al desarrollo del arte palestino en tanto que movimiento artístico político y a las representaciones feminizadas de la nación palestina en el arte. En 1972 se creó la Liga de Artistas Palestinos que constituyó el primer intento de formar un movimiento artístico en Cisjordania y que tuvo un papel fundamental en la organización política de los artistas. La fecha de cierre en 1994 marca el inicio de los Acuerdos de Oslo y al mismo tiempo coincide con el comienzo de un cambio, respecto al periodo previo, en las representaciones y expresiones artísticas palestinas. No obstante, para la segunda parte en la que abordamos la participación de las mujeres palestinas en la construcción de la nación, hemos comenzado la revisión historiográfica desde el periodo del mandato británico.

Naturalmente incluimos fuentes más allá de las escritas en la academia estadounidense y europea ya que partimos de que el conocimiento producido desde dichas academias no es sinónimo de neutral y universal. La investigación se basa principalmente en fuentes documentales obtenidas en su mayoría en el Instituto de

---

<sup>11</sup> El guion y lo que este implica en la denominación de los estudios poscoloniales o post-coloniales ha sido también objeto de debate en ese campo: "Post-colonial, establece una distinción cronológica: se refiere al período de tiempo que sigue inmediatamente a la colonización o a la independencia de una colonia de la autoridad imperial y del control metropolitano. En cambio, el adjetivo postcolonial caracteriza formal y temáticamente los textos y quiere referirse a un conjunto literario con rasgos comunes e identificables" (Vega, 2003: 17).

Estudios Palestinos en Beirut y en las bibliotecas de la fundación Al-Qattan en Ramala, el Centro Cultural Khalil Sakakini en Ramala y la Galería Al-Hoash en Jerusalén. También realizamos entrevistas semi estructuradas en Cisjordania durante 2016 con artistas palestinos que participaron en los movimientos artísticos y políticos durante el periodo que abordamos en nuestra investigación.

En el tratamiento del material visual partimos de la idea de Sturken sobre las imágenes como un importante medio a través del cual las ideologías son producidas y proyectadas (2018: 21). Las imágenes se han utilizado como fuente desde diferentes disciplinas, principalmente la antropología y la historia. A su vez, los historiadores del arte han buscado la relación entre las obras y los textos y muchos de ellos se han dedicado a estudiar la producción social del arte (Wolff, 1981). A pesar de que no existe como tal una disciplina que se ocupe del estudio de las representaciones (Mitchell, W. T., 1995: 7), utilizamos las herramientas que forman parte de los estudios de cultura visual, reciente campo interdisciplinar que se ha desarrollado en los últimos veinte años<sup>12</sup> y que “se interesa por el reciclaje interpretativo de los objetos visuales (...) y se pregunta de qué manera cada acto de utilización de un objeto supone una interpretación del mismo” (Bal, 2016: 22). Siguiendo esta metodología, trataremos de explicar cómo las imágenes constituyen un vehículo para el intercambio de significados en el caso del arte palestino.

Las imágenes analizadas provienen de catálogos de exposiciones proporcionados por los mismos artistas y de tarjetas postales obtenidas en Ramala, Belén y Jerusalén. Parte de los carteles proviene de la colección de *The Palestine Poster Project Archives*. Algunas imágenes son fotografías proporcionadas por la fundación Dalloul, con sede en Beirut, de obras que actualmente forman parte de su colección.

Para la transcripción de términos del árabe, se ha utilizado una forma simplificada, prescindiendo de los signos diacríticos y adoptando una forma fonética lo más cercana al castellano posible. En los topónimos hemos optado por la versión en español, si existe. En lo que respecta a los nombres propios árabes, se ha optado

---

<sup>12</sup> La primera vez que se utilizó el término “cultura visual” fue en 1971 por Baxandall, para denominar la intersección entre historia cultural e historia del arte. No obstante, su desarrollo se ha dado a partir de los años noventa (Bal, 2016: 26).

por la transcripción más habitual de cada uno, generalmente más cercana al sistema inglés. De este modo, nombres como Yasser han mantenido la forma del inglés, en lugar de recurrir a su castellanización, Yasir. Las transcripciones del hebreo han sido tomadas directamente de las fuentes citadas. Las traducciones de las citas y textos al español de los idiomas originales han sido realizadas por la autora.

## **1.2. Estado de la cuestión**

Una de las mayores dificultades a las que se enfrentan los estudios interdisciplinarios como el nuestro es el conjuntar diferentes áreas y disciplinas de estudio. Nuestro tema de investigación se compone de tres ejes centrales: la nación, el género y el arte; insertos además en un estudio de caso concreto: Palestina. Ante la amplitud de los campos de estudio que abarca nuestra investigación, este estado de la cuestión podría resultar inabarcable; es por ello por lo que decidimos limitarlo a la nación y la incorporación del género a los estudios sobre la misma, prestando especial atención a aquellas naciones que denominamos construcciones nacionales generizadas. El arte palestino y su desarrollo se abordará en el capítulo cuatro, donde dedicamos un apartado al mismo. No hemos incluido los estudios sobre el nacionalismo palestino como ideología en este estado de la cuestión ya que nos apegamos a la definición de nación de Benedict Anderson quien considera que la nación debe estudiarse fuera del ámbito de las ideologías. Asimismo, no incluimos aquellas investigaciones que se dedican a estudiar al nacionalismo palestino como un movimiento político.

De tal forma que la convergencia entre nación y género guiará nuestro estado de la cuestión. La primera parte se dedica a la nación y su estudio en el último siglo. Posteriormente abordamos de qué manera se ha incorporado la perspectiva de género a los estudios sobre la nación. Finalmente nos centramos en las construcciones generizadas de la nación, que son aquellas representaciones de la nación a las que se les atribuyen características de género.

Durante casi dos siglos muchos han sido los que han intentado explicar las naciones y el nacionalismo, incluso separando ambos conceptos al definirlos como fenómenos distintos. Podríamos afirmar tal y como sostienen Hutchinson y Smith que las diferentes perspectivas por las que se ha abordado la nación son

“caleidoscópicas”, es decir, múltiples y cambiantes (Hutchinson & Smith, 1994: 3). La nación no es un fenómeno unidimensional, está relacionada en su origen a otras cuestiones como la raza, la lengua, el género, la religión, las migraciones, etc. por lo que la bibliografía en torno a ella es infinita.

La primera referencia que inevitablemente se cita en casi cualquier publicación sobre la nación es Ernest Renan. Este filósofo francés, pronunció un discurso en la Universidad de la Sorbona en el año 1882 titulado: “¿Qué es una nación?”. En ese conocido discurso, Renan definió la nación como “una gran solidaridad, construida por el sentimiento de sacrificio que hemos hecho y por aquellos que estamos dispuestos a hacer” (Renan, 2012: 51). Tras Renan, escritores, filósofos y políticos comenzaron a escribir sobre la nación y publicaron las primeras obras sobre la cuestión.

A finales del siglo XIX y principios del XX, los autores tendieron a vincular la nación a la formación de los Estados. Tal fue el caso de Karl Renner y Otto Bauer (1924) quienes definieron la nación a través del marxismo y las condiciones de la lucha por la igualdad entre diferentes grupos nacionales. Si bien en esta primera etapa, los autores tendieron a centrarse en comprender lo que significa pertenecer a una nación, también es cierto que frecuentemente se referían a situaciones políticas concretas como el plebiscito de Alsacia y Lorena para Renan o los diferentes grupos “nacionales” del Imperio Austriaco en el caso de Renner y Bauer.

En la primera mitad del siglo XX se publicaron las primeras obras sobre la nación que contenían estudios teóricos sobre su formación, orígenes y desarrollo. Dentro de las obras más destacadas, podemos mencionar *Essays on Nationalism*<sup>13</sup> del año 1928 de Hayes y *Nationalism: Its Meaning and History* publicado en 1944 por Kohn. Carlton Hayes y Hans Kohn son considerados por los estudiosos de la nación como los padres académicos del nacionalismo.

La década de los sesenta trajo consigo un auge de los estudios sobre la nación, en particular como resultado de los procesos de descolonización y la reconfiguración del mapa mundial después de las dos guerras mundiales. En su obra *Nationalism and*

---

<sup>13</sup> Todas las obras a las que nos referimos en esta sección se refieren al año de la primera edición de la obra y se cita el título en el idioma original en el que fueron publicadas.

*Its Alternatives* del año 1969 Karl Deutsch inscribe las naciones de reciente creación en su obra y busca perspectivas novedosas para abordar el tema de la nación. Por su parte, Elie Kedourie escribió la primera edición de *Nationalism* en el año 1960. En su obra sostenía que el nacionalismo era una doctrina inventada en Europa a principios del siglo XIX. El historiador nacido en Bagdad recurre a conceptos más abstractos y que se pudiesen aplicar a cualquier sociedad. Define la nación como “una unidad de población que puede tener un gobierno propio para el uso legítimo del poder en el Estado y para la organización de la sociedad en Estados” (Kedourie, 1993: 1). Para Kedouri, la vitalidad de la nación reside en el concepto de autodeterminación y descarta que sea una división natural de los grupos humanos o que se pudiese equiparar a la tribu. Asimismo, sostiene que compartir lengua o raza no es una razón suficiente para tener un gobierno propio.

A partir de los años ochenta se inicia lo que podemos considerar el periodo de las publicaciones contemporáneas sobre las naciones. Ernest Gellner explora la antigüedad de las naciones, su homogeneidad y origen en su obra *Nations and Nationalism* (1983). Dos años después Giddens vincularía, como habían hecho autores anteriores, al Estado con la nación en su obra: *The Nation-State and Violence* (1985). Posteriormente pensadores como Hobsbawm se centraron en el papel de la industrialización, la modernización y el capitalismo en la construcción de las naciones. Asimismo, los autores contemporáneos han comparado la nación con otras estructuras sociales como la familia y la tribu, entendidas como variantes de pertenencia colectiva. Incluso, autores como Breuilly, quien escribió *Nationalism and the State*, en el año 1993 han sostenido que la nación es una forma de hacer política.

El final de los años noventa se caracterizó por la incorporación de nuevos enfoques para definir la nación, acordes con los cambios que traía consigo el inicio del nuevo siglo. Anthony D. Smith<sup>14</sup>, en su antología *Nationalism* publicada en 1994 dedicó la última parte de esta a ‘otros enfoques’ en el capítulo titulado *Beyond Nationalism?* Destaca entre los enfoques novedosos, además de los autores que incluye Smith, la obra de Partha Chatterjee, quien criticó la perspectiva a partir de la

---

<sup>14</sup> Anthony D. Smith fue un gran estudioso del nacionalismo y de los autores que durante todo el siglo se dedicaron a estudiarla. Smith clasificó las teorías sobre el nacionalismo en tres grupos: modernistas, perenialistas y primordialistas en función de cómo definen a la nación (Smith, 1999).

que se había estudiado tradicionalmente la nación, ya que la consideraba “occidental” y señalaba que la industrialización y la democracia no son procesos paralelos. Además, sostiene que el nacionalismo, en tanto que ideología, es una exportación de Europa al resto del mundo y “una de las más perniciosas por su romanticismo y mesianismo político cuya consecuencia es la aniquilación” (Chatterjee, 1993: 7). A partir de esta línea argumental, plantea que dicha exportación ha transformado al nacionalismo en una ideología de una élite de Estado en el tercer mundo, la cual legitima su propio mandato y presume de llevar la nación hacia la modernización.

La mayor parte de los autores que Smith incluye en el capítulo sobre los nuevos enfoques para estudiar la nación pertenecen a los estudios poscoloniales, es el caso de McNeill y Richmond, que parten del concepto de “lo étnico” y de la influencia del colonialismo europeo en la construcción de las naciones. Incluye también un fragmento de *Women, Nation, State* de Nira Yuval-Davis y Floya Anthias autoras que aportaron nuevas perspectivas sobre la nación mediante un análisis desde los estudios poscoloniales que incorpora también al género.

Los estudios poscoloniales han influido de manera notable en la definición y el estudio de la nación ya que se ha demostrado que la cultura juega un papel central en la construcción de la nación, y que asume una función política que define las identidades nacionales. Tal y como sostiene Vega, los estudios poscoloniales se han dedicado “al proceso de contestación y resistencia, la subversión del legado cultural y literario de la metrópoli y el surgimiento de prácticas textuales que se definen por la experiencia de la colonización y la dependencia” (Vega, 2003: 16). Una de las aportaciones más relevantes sobre la representación cultural de la nación es *Nation and Narration* (1990) de Homi Bhabha donde reúne los textos que considera más importantes para definir la nación y los introduce con un ensayo acerca de la nación como un espacio cultural que se configura sobre una ambivalencia<sup>15</sup>. Bhabha denomina la ambivalencia de la idea de nación al doble lenguaje de quienes escriben sobre la nación y las vidas de aquellos quienes la viven (Bhabha, 2010: 11). La nación es entendida por Bhabha “como una forma de elaboración cultural, (como) un medio

---

<sup>15</sup> En la introducción de su obra Homi Bhabha hace una mención especial a los sudafricanos negros y a los palestinos, quienes “no han encontrado aún su nación por lo que siente mucho que no se hayan podido unir sus voces a las suya” (Bhabha, 2010: 18).

de narración ambivalente que mantiene la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para subordinar, fracturar, difundir o reproducir en igual medida que para producir, crear, imponer o guiar” (Bhabha, 2010: 18).

De tal manera que la definición de nación ya incorporaba nuevos elementos y comenzaba a pensarse desde otros espacios. En 1991 Benedict Anderson publicó la edición revisada<sup>16</sup> de *Comunidades Imaginadas*. El autor, expulsado de Indonesia por sus escritos durante la dictadura de Suharto, se distingue, por estudiar la nación fuera del ámbito de las ideologías. Aunque la mayor parte de su obra la desarrolló entre Indonesia y Tailandia, su obra es de carácter general y propone un nuevo marco explicativo de la nación que se sigue considerando vigente.

A pesar de que la obra de Anderson incorpora nuevos elementos a la reflexión sobre el significado de la nación, no incluye ninguna referencia al género. Anderson, de la misma forma que una gran mayoría de autores que han estudiado la nación no considera las relaciones de género ni el papel de las mujeres en la construcción de la nación. Ello a pesar del papel central que las relaciones de género juegan en la construcción de las naciones. La cita textual que abre la obra *Naciones y Nacionalismos* de Ernest Gellner (1983) nos da una idea de cómo se había abordado la cuestión en obras anteriores: “nuestra nacionalidad es como nuestras relaciones con las mujeres: demasiado implicada en nuestra naturaleza moral para ser cambiada honorablemente y demasiado accidental para que merezca la pena cambiarla” (Gellner, 2001: 11), cita extraída, a su vez, de un poema de George Santayana. La cita de Gellner, uno de los más conocidos estudiosos del nacionalismo, muestra no solo que el género no fue considerado como parte del análisis, sino que cuando se alude a algún aspecto relacionado con las relaciones de género se parte de posturas de subordinación de la mujer.

La inclusión de la cuestión del género de forma explícita en el discurso analítico sobre las naciones y los nacionalismos es una aportación reciente. En 1994, Nira Yuval-Davis, pionera en desarrollar un análisis de la nación incluyendo al género se preguntaba: “si son las mujeres -y no solo la burocracia y la intelectualidad- las que

---

<sup>16</sup> La primera edición de *Comunidades Imaginadas* es de 1983. La edición de 1991 incluyó nuevos capítulos y cambios en algunos conceptos que se detallan en el prefacio de la obra.



reproducen las naciones, biológica, cultural y simbólicamente, entonces ¿por qué están usualmente ocultas o escondidas en las diversas teorizaciones del fenómeno nacionalista?” (Yuval-Davis, 1997: 14). El género que fue considerado irrelevante en los estudios del nacionalismo comenzó a incluirse a partir de las investigaciones de Jayawardena (1986), Yuval-Davis y Anthias (1989) y Moghadam (1994).

Kumari Jayawardena fue pionera en los estudios de la nación y el género. En su obra *Feminismo y Nacionalismo en el Tercer Mundo* (1986) aborda el desarrollo del capitalismo en Asia y las formas en que éste ha otorgado papeles sociales específicos a las mujeres. La destacada académica feminista de Sri Lanka sostiene que el colonialismo es un factor determinante en las construcciones nacionales y planteaba la necesidad de una visión alternativa al feminismo europeo y estadounidense.

Los primeros intentos de teorizar sobre el género y la nación llegaron de la mano de las ya mencionadas Nira Yuval-Davis y Flora Anthias (1989), quienes identificaron las formas en que las mujeres han tendido a participar en los procesos nacionales. Su propuesta sería un primer paso para visibilizar la participación de las mujeres en la construcción de la nación. Posteriormente, otras autoras como Deniz Kandiyoti (1991) descartarían al islam como variable explicativa de la subordinación femenina. Esta autora sostiene que las diferencias significativas en la condición de las mujeres en sociedades musulmanas se derivan de los diferentes proyectos de los Estados y las naciones y no del islam.

La dinámica de género en los movimientos políticos fue ampliamente estudiada por Valentine Moghadam (1994), quien sostiene que el nacionalismo y procesos como la revolución y la reislamización (en Irán) son procesos generizados. En su obra titulada *Gender and National Identity: Women and Politics in Muslim Societies* examina cinco casos: la experiencia de las mujeres en la liberación nacional de Argelia, la lucha por la construcción de una identidad bengalí y la creación del Estado de Bangladesh, los eventos que llevaron a la revolución y reislamización en Irán, la revolución y la guerra civil en Afganistán y la Intifada Palestina. La obra de Moghadam, al igual que la de Jayawardena, resultó innovadora al plantearse cuál era la relación entre el nacionalismo y los roles sociales de las mujeres y qué papel juega “la cuestión de la mujer” en los discursos y programas revolucionarios. Entre las aportaciones más

destacadas de Moghadam se encuentra su análisis sobre los movimientos de liberación nacional y los Estados revolucionarios. Según esta autora dichos movimientos no son congruentes con sus propios principios revolucionarios respecto a la “liberación de las mujeres” y a su participación real en los movimientos de liberación (1994: 2). Es más, según la autora la emancipación de las mujeres lejos de ser una consecuencia natural de la liberación nacional se ha visto frecuentemente como un elemento hostil a la integridad y a la identidad nacional.

A lo largo de la década de los noventa se multiplicaron los estudios que cuestionaban el papel de las relaciones de género en los procesos de construcción nacional (Bracewell, 1996; Donaldson, 1993; McClintock, 1993; Mostov, 1995; Nagel, 1998; Rai & Lievesley, 1996; Rao, 1999; Sluga, 1998; Sunindyo, 1998; Zito & Barlow, 1994). La mayor parte de estas obras se componen de estudios de caso, lo que nos indica que para construir un corpus teórico de las relaciones entre género y nación se partió de análisis en contextos específicos. Posteriormente, los estudios de caso se tradujeron en publicaciones de carácter más general, como la trascendental obra de Yuval-Davis, *Género y Nación* publicada en 1997, la cual sentó las bases para los estudios posteriores que analizan la relación entre el género y las identidades nacionales.

En *Sexing the Nation* de Tamar Mayer (2000), se evidencia el papel central que juega el género en las políticas estatales y la representación de las mujeres como símbolos. La autora descubre cómo las naciones han sido simbólicamente representadas como una familia, lo que implica la presencia de jerarquías patriarcales entre los diferentes miembros, y la asignación de roles de género. Asimismo, en *Women, States, and Nationalism: at Home in the Nation?* de Ranchod-Nilsson & Tétreault (2003) se exploran las diferentes formas en que las mujeres conciben y negocian su lugar dentro de la nación. Ranchod-Nilsson y Tétreault muestran cómo la nación está basada en estructuras sociales como la familia y se concibe a partir de la sexualidad y el género. Asimismo, la obra establece una conexión entre los procesos de afirmación y reivindicación de la identidad nacional y la violencia sexual, económica y estructural contra las mujeres.

En América Latina publicaciones como *Mujeres y nacionalismos en América Latina: de la independencia a la nación del nuevo milenio* del año 2004 muestran que

el nacionalismo y la cultura nacional glorifican e idealizan el cuerpo femenino en sus mitos, tradiciones, íconos y símbolos. Natividad Gutiérrez Chong, autora de la obra, sostiene que se atribuyen motivos esencialistas al cuerpo femenino para configurar las identidades étnicas y nacionales. Igualmente, demuestra que hay una doble exclusión de las mujeres indígenas de los discursos nacionales, imágenes y representaciones oficiales en América Latina. Además, da cuenta de cómo se han ido incorporando recientemente hechos protagonizados por mujeres a la historia latinoamericana.

Más allá de América Latina, Neluka Silva también visibilizó la representación naturalizada y sacralizada de las mujeres en los estudios literarios en su obra *The Gendered Nation: Contemporary Writings from South Asia* del año 2004. Silva se dedica a estudiar las obras literarias que abordan la nación en India, Sri Lanka, Pakistán y Bangladesh, destacando la necesidad de explorar el impacto de la literatura como un arma ideológica del Estado, así como de fuerzas y movimientos que se manifiestan contra él. Identifica como denominador común en estas naciones el legado del colonialismo británico que se refleja en las condiciones comunes de explotación por una élite, la violencia basada en las diferencias étnicas, lingüísticas y religiosas; así como la formación de identidades etnoreligiosas (2004: 10).

Estas publicaciones, sobre todo aquellas de las últimas décadas, ponen de manifiesto que no se puede llevar a cabo una investigación sin considerar el género como parte de la construcción de la nación. En los últimos años se han incorporado nuevas perspectivas en el ámbito académico y se ha realizado un importante trabajo de visibilización por medio de la exposición de los mecanismos de exclusión de las mujeres de organizaciones políticas, movimientos sociales e instituciones; así como de la misma historia oficial de los Estados.

Especialmente sobre la construcción de la nación, se han desarrollado nuevas líneas de investigación que tienen que ver con el género. Una de dichas líneas es la que identificamos como las investigaciones sobre las construcciones generizadas de la nación. Los estudios en esta línea son aquellos que se dedican a estudiar las naciones que se representan en los discursos políticos, las imágenes o la literatura con características que corresponden a los roles de género tradicionales. Las obras que abordan las construcciones nacionales generizadas son escasas, y en su mayoría

abordan representaciones en femenino. Asimismo, se concentran frecuentemente en las mismas naciones, tales como India, Rusia y Egipto siendo ésta última uno de los casos más estudiados.

La representación en femenino de la nación india fue abordada por Shakuntala Rao (1999) quien analizó los escritos de Nehru y Gandhi. La autora señala que ambos líderes indios constantemente se referían a India como *Bharat Mata* o madre India. Rao retoma la obra de Chatterjee, haciendo una crítica feminista que analiza el papel de las mujeres como símbolos de la nación durante el proceso de independencia y su representación simbólica. De tal forma que Rao demuestra que mientras que Nehru abogaba en sus discursos por la igualdad de las mujeres, Gandhi reinventaba el mito en torno a la figura de una mujer modelo con virtudes y características que él mismo consideraba necesarias para luchar por la independencia, convirtiendo a esta mujer en el símbolo de la nación (Rao, 1999: 321). Por su parte, Sugata Bose en *The Nation as Mother: And Other Visions of Nationhood* publicada en 2017 examina de qué forma la identidad nacional india se ha definido a partir del género, la clase, la lengua, la región y la religión. Bose analiza el carácter anticolonial de los nacionalismos indios a través del pensamiento y la práctica política de personajes destacados de la historia india como Ghandi, Tagore, Nehru y Aurobindo.

La representación simbólica de Rusia como la “novia” es otra de las construcciones generizadas más estudiadas. Ellen Rutten publicó en 2010 *Unattainable Bride Russia: Gendering Nation, State, and Intelligentsia in Russian Intellectual Culture*. La obra de Rutten explora la tendencia a representar la relación entre la élite intelectual rusa, el Estado y el pueblo en términos generizados y el uso político de dicha metáfora. Rusia representada como la “novia”, la “amante” o la “prometida” ha sido una constante en la filosofía, el cine, la literatura, la política y los textos periodísticos rusos. Esta metáfora adquirió el estatus de cliché cultural y ha sido parodiada por escritores y artistas.

Egipto es otro de los casos que han sido estudiados en profundidad. Beth Baron publicó en el año 2005 *Egypt as a Woman* (Egipto como una mujer). En esta obra, Baron contrastó la actividad política de las mujeres egipcias *nacionalistas* con las imágenes que representaban la nación durante la primera mitad del siglo XX. La autora dividió su análisis en dos partes: en la primera explora la representación de las

mujeres como símbolo de la nación en viñetas y fotografías del periodo comprendido entre 1919 y 1940. En ellas, se mostraba una retórica de la familia que uniformaba y cohesionaba la nación, restructurándola en un nuevo modelo. En la segunda parte, Baron analiza cómo las mujeres, de clase alta en su mayoría, se reapropiaron del discurso de la nación como estructura familiar; es decir, aquel discurso que se refería a “la madre de los egipcios” como la madre de la nación. Las mujeres utilizaron este discurso a su favor para conquistar derechos que no tenían antes de que se les considerara símbolo de la nación. La obra *Egypt as a Woman* es una suerte de continuación de la obra de Margot Badran (1995) quién abordó el surgimiento del movimiento feminista en Egipto desde finales del siglo diecinueve hasta la primera mitad del siglo veinte. En la última parte de su ensayo, Badran analiza el movimiento feminista egipcio entre 1930 y 1940, sosteniendo que “la institucionalización del feminismo árabe emergió de la unión en solidaridad en torno a la causa palestina” (Badran, 1995: 223).

Palestina ha sido poco estudiada como construcción generizada por lo que la bibliografía es escasa. Desde la perspectiva de la historia del arte, Tina Sherwell se centra en la metáfora de Palestina como la madre en las artes visuales en el artículo titulado: “Imaging Palestine as the motherland” publicado en 2001<sup>17</sup>. Desde los estudios literarios, Laura Khoury, Dana Seif y Falah Ghazi-Walid presentan un análisis de la feminización de la nación en “‘Palestine as a Woman’: Feminizing Resistance and Popular Literature” del año 2013. En este artículo, las autoras analizan, por un lado, el uso de la metáfora de Palestina como mujer y por el otro, a las mujeres como símbolo de Palestina en la literatura.

El género y la nación convergen en el caso palestino y, sin embargo, tal y como hemos expuesto hay muy poca bibliografía que aborde la representación de Palestina feminizada. Nuestra tesis se sitúa en este espacio y busca ser una aportación desde una perspectiva en la que género y nación confluyen con el arte palestino en la representación de la nación.

---

<sup>17</sup> El texto pertenece al catálogo de la exposición: *Self Portrait Palestinian Women's Art* del año 2001. La exposición iba a presentarse en el Centro de Arte Al-Wasati en Jerusalén Este en octubre de 2000 y en la Galería Ami Steinitz de Tel Aviv y posteriormente en el Centro Internacional de Belén. Sin embargo, la exposición fue pospuesta indefinidamente debido a la Intifada de Al-Aqsa, por lo que solo se presentó por medio de este catálogo.

### 1.3. Estructura de la investigación

La presente investigación *Matria Palestina: arte y género en la construcción de una nación sin límites* se divide en tres partes. La primera, “Marco Teórico: la nación imaginada y la matria”, comprende los capítulos uno y dos. La segunda parte, titulada “Construyendo la nación palestina”, contiene el capítulo tres. La tercera y última parte, “El arte palestino”, comprende los capítulos cuatro y cinco.

El primer capítulo corresponde a la introducción, que presenta un preámbulo que desarrolla el contexto en el que se enmarca la investigación, así como las consideraciones metodológicas. Estas últimas se centran en exponer de qué forma entendemos Palestina y las precisiones terminológicas que se desprenden de realizar una investigación sobre un territorio bajo ocupación. Asimismo, precisamos como entendemos el género y lo que conlleva utilizar esta definición en nuestra investigación. Se presenta también el estado de la cuestión donde partimos de la nación, para posteriormente centrarnos en la incorporación del género a este campo. Asimismo, abordamos las construcciones generizadas de la nación. Finalmente, presentamos la estructura de la investigación.

En el segundo capítulo, “Imaginando la nación”, se exponen los fundamentos del marco teórico. Partiendo de la noción de comunidades imaginadas de Benedict Anderson nos centramos en el proceso por medio del que los miembros de la *comunidad imaginada* imaginan la nación y se consideran miembros de la misma. Asimismo, abordamos los problemas analíticos de la noción de Anderson que se desprenden de no haber considerado el género como variable en la construcción de la nación. Posteriormente, abordamos el fenómeno de la personificación de la nación y de qué forma se ha tendido a caracterizar las naciones en femenino. Ahora bien, esta caracterización ha reforzado la relación entre la nación en femenino y las mujeres como símbolo de la nación. Las mujeres participan en la construcción de la nación por diferentes vías que se exploran a lo largo de este capítulo. A continuación, la última parte se centra en la matria, término que ha sido utilizado en la literatura asociado al lado materno. Partimos de los usos que se han dado al término matria y a partir de ellos construimos una propuesta de modelo de interpretación para analizar la nación palestina.

El capítulo tercero, “La comunidad imaginada palestina: nación sin límites”, se centra en la participación de las mujeres palestinas en la construcción de la nación. A partir del marco teórico desarrollado, hacemos un repaso de la historiografía palestina, desde el mandato británico hasta el final de la primera Intifada, centrada en las mujeres. Profundizamos en su papel como agentes activas, es decir, como partícipes de los diferentes movimientos políticos y sociales palestinos, incluyendo el dar a luz como una forma de participación activa en la construcción de la nación. Además, se atiende a las mujeres palestinas como símbolo de la nación en otros soportes como la cartelería, la poesía y las novelas.

El cuarto capítulo, “La nación en un lienzo: el movimiento artístico palestino”, se centra en el desarrollo de las artes visuales en el contexto de la ocupación y cómo esta influyó en la creación artística. Asimismo, el capítulo muestra la fragmentación del movimiento artístico palestino producida después de 1948. Nos centramos en los diferentes movimientos, organizaciones y centros artísticos creados sobre todo durante las décadas de los setenta y ochenta. Los artistas representaron la nación creando una narrativa visual que contenía símbolos que contribuirían a la construcción de la identidad palestina, así como a la concepción de la comunidad imaginada. La parte final del capítulo se centra en los cambios acaecidos en la escena artística, tanto en las tendencias artísticas como en las instituciones tras los Acuerdos de Oslo, firmados en 1994.

El capítulo quinto, “Representaciones de la nación”, está dedicado al análisis de la producción artística palestina entre 1972 y 1994. Nos centraremos en la representación de la nación palestina como una mujer en las obras de los artistas. Asimismo, analizaremos los elementos que acompañan la representación feminizada de la nación, tales como el árbol del olivo, la indumentaria, los objetos del hogar, flores y animales, explicando su significado y simbolismo como parte de la identidad palestina. De tal forma que en este capítulo vemos de qué manera las narrativas visuales juegan un papel en la construcción de la nación, permitiéndonos descifrar un lenguaje visual original y a veces críptico que hace referencia a la historia e identidades palestinas.

## 2. Imaginando la nación: marco teórico

### 2.1. Comunidades imaginadas

Con frecuencia el nacionalismo se ha asociado con otras ideologías, equiparándolo con el fascismo, el comunismo y otros *ismos*. En 1983, se publicó la primera edición de *Comunidades Imaginadas*<sup>18</sup>, donde Benedict Anderson proponía analizar el nacionalismo fuera del ámbito de las ideologías, pues su tratamiento en tanto que ideología limitaba la comprensión de la nación. Por ejemplo, no permitía explicar los aspectos emocionales del nacionalismo, que son esenciales, ni el vínculo “imaginario” que une a todos sus miembros.

Anderson sostiene que quien intenta teorizar sobre la nación se enfrenta siempre a importantes paradojas; señala tres como las más importantes. Cada una de las paradojas se relaciona con una dificultad que se presenta cuando se intenta definir la nación. La primera paradoja se relaciona con la ‘objetiva’ modernidad de las naciones en la perspectiva del historiador versus la ‘subjettiva’ antigüedad en la perspectiva de los nacionalistas; los Estados-nación se piensan como ‘históricos’, las naciones a las que el Estado da una expresión política parecen siempre venir de un pasado inmemorial, pero son constructos relativamente recientes. La segunda paradoja es la universalidad de la nacionalidad frente a la particularidad de sus manifestaciones concretas; es decir, cada nacionalidad es *sui generis*, pero el concepto de nacionalidad es aceptado por todo el mundo. La tercera paradoja consiste en la contradicción entre el poder político de los nacionalismos frente a su pobreza filosófica. Es a partir de estas paradojas que Anderson comienza la reflexión sobre el proceso por medio del que las naciones se imaginan.

Según Anderson, la nación es una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23). Es imaginaria porque sus miembros nunca llegarán a conocerse, encontrarse o escucharse; sin embargo,

---

<sup>18</sup> Nos basamos en la edición de 1991 en la que el autor añadió dos capítulos más a su obra, donde analiza los nacionalismos no europeos y matiza algunos conceptos, ya que como él mismo afirma en el prólogo de esta edición, los nacionalismos surgidos en las excolonias no son copias del nacionalismo europeo, tal y como había afirmado en un primer momento. La versión que se cita es del año 1993 que corresponde a la primera edición en castellano de la segunda versión en inglés.



sostiene Anderson, forman una comunidad que siempre es percibida como una camaradería horizontal y profunda. Es limitada porque “incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad” (1993: 24). Asimismo, la considera soberana ya que el concepto de nación surgió cuando la Ilustración estaba destruyendo la legitimidad del reino dinástico en Europa, y en ese momento el emblema de la libertad era el Estado soberano. Para terminar, Anderson afirma que la nación se imagina como comunidad porque “la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (1993: 25); desde esta perspectiva, es esa fraternidad la que otorga sentido a los sacrificios que se hacen por la nación.

Para entender de qué forma se imaginan las naciones, Anderson propone partir de las raíces culturales del nacionalismo. Dichas raíces son los sistemas culturales que preceden las naciones: la comunidad religiosa y el reino dinástico (1993: 30). La principal similitud entre la comunidad religiosa y la nación es la forma de adhesión o membresía. Aquellas que Anderson denomina las grandes culturas sacras: el islam, el cristianismo y el budismo, incorporaron la concepción de grandes comunidades que comparten un lenguaje sagrado oral y escrito. El compartir un lenguaje sagrado es, según Anderson, parte del proceso que se lleva a cabo al conformarse la conciencia nacional. Por otro lado, los Estados dinásticos fueron un primer antecedente de la nación por su forma de organización en torno a centros donde se concentraba la autoridad que basaba también su legitimidad en la divinidad (1993: 39).

Asimismo, para imaginar la nación, la aprehensión del tiempo y la idea de simultaneidad son claves. De acuerdo con Anderson, el capitalismo y la tecnología de la imprenta convergieron para que fuera posible una nueva forma de concebir la comunidad imaginada (1993: 59). Esto quiere decir que la impresión de libros y periódicos contribuía a que los miembros de la comunidad imaginada tuviesen un sentimiento de pertenencia al mismo grupo. La novela y la prensa fueron los soportes técnicos que permitieron sostener la idea de simultaneidad.

Si bien es posible comprender el proceso por medio del cual la nación se imagina, modela, adapta y transforma, a través de los cambios en la organización social y la creación de “nuevas” formas de conciencia, como sostiene Anderson, esto no

explica del todo el apego emocional a las naciones o el motivo que inspira a sus miembros al amor y al autosacrificio. La idea de la fraternidad en la comunidad imaginada no solo es la que inspira a matar por la nación sino incluso a morir por ella. Anderson sostiene que el amor hacia la nación proviene de que se le considera una entidad desinteresada. En la misma línea de razonamiento, Anderson argumenta que todo aquello que se considera 'natural' adquiere la connotación de 'no elegido'; es decir, se piensa en la nación como una comunidad que no se escoge, ya que se nace en ella, esto la vuelve desinteresada (1993: 203). De ahí que la nación pueda pedir sacrificios, porque se concibe como una fuente de amor desinteresado y como la base de la solidaridad, en un paralelismo evidente con la familia. Lo 'no elegido' y que se asume como natural es una de las bases que permite entender la legitimidad emocional del nacionalismo.

El reflejo de la parte afectiva de la nación se traduce en lo que Anderson denomina "los productos culturales del nacionalismo" es decir, la poesía, la música, las artes plásticas, etc. Este es otro de los aspectos novedosos de la propuesta de Anderson, ya que frecuentemente en las obras anteriores que se dedicaron a estudiar la nación no se abordaban las expresiones culturales ni se relacionaron con el 'amor a la nación'. Este aspecto es relevante a nuestra investigación ya que las obras de arte palestinas se pueden considerar un producto cultural del nacionalismo que se expresa a través de un lenguaje visual propio y que contribuye a imaginar la nación.

En suma, siguiendo a Anderson, hemos planteado de qué forma las naciones se erigen como sistemas de representación cultural en los que el individuo imagina una experiencia compartida de identificación y se concibe como parte de una comunidad. Sin embargo, hay un aspecto que el autor dejó fuera de su análisis: la nación no solo se imagina, sino que está conformada por prácticas históricas e institucionales que se erigen sobre construcciones sociales de género.

Otra cuestión relevante para esta investigación es que, para Anderson, como para la mayoría de las teorizaciones de sus antecesores, los miembros de la comunidad son por antonomasia miembros en masculino. Las mujeres son invisibles en el proceso de imaginar la nación. Dicha omisión se observa en repetidas ocasiones a lo largo de toda la obra de Anderson.

Una parte de *Comunidades Imaginadas* donde la invisibilización de las mujeres es aún más patente es aquella que aborda los cenotafios dedicados a los soldados desconocidos. Las tumbas a los soldados desconocidos, dice Anderson, permiten entender el nacionalismo por su significado cultural. Para demostrar su importancia y compararlo con otros *ismos* Anderson se pregunta si no se consideraría absurdo erigir la tumba al marxista desconocido o a los liberales caídos. No obstante, a pesar de que la idea de construir la tumba al marxista desconocido pudiera resultar absurda, podemos estar seguros, tal y como asegura Sharp, de que “el soldado desconocido no se llama Sarah o Lucy o Jane” (1996: 99). Ese soldado desconocido, que frecuentemente es un héroe nacional, es un ciudadano imaginado siempre en masculino.

Si la novela y el periódico permitieron crear una sensación de simultaneidad a través de la cual los miembros de la nación se imaginan como parte de la misma, dichos medios no son de todas formas accesibles a todos los miembros de la comunidad imaginada, tal y como Anderson plantea. Por ello cabe preguntarse quién ha tenido acceso a la lectura de novelas y periódicos. Gutiérrez, quien ha estudiado los procesos de independencia y de formación de la nación en la Nueva España, ha señalado que la educación y, por tanto, el acceso a las ideas y a la lectura estuvo restringida a los hombres. De tal forma que, con los altos índices de analfabetismo entre las mujeres, la comunidad imaginada estaba reducida a quienes podían leer e imaginarse como miembros de esa comunidad (Gutiérrez, 2000: 32). Esto confirma la importancia de otros productos culturales del nacionalismo que no necesitan comunicarse por medio del lenguaje escrito, como la radio, la televisión o incluso expresiones artísticas, y que tienen un importante potencial comunicativo para los miembros de la comunidad imaginada.

En lo que se refiere a la fraternidad horizontal entre los miembros de la nación, esta también tiene una identificación de género. La fraternidad y camaradería horizontal se da entre los hermanos de la nación, no entre las hermanas. La nación, tal y como afirma Enloe, se construye como un proyecto masculino que se imagina como una fraternidad típicamente emergida “de la memoria masculinizada, humillación masculinizada y esperanza masculinizada” (1989: 44).

Así pues, la comunidad imaginada se construye otorgando roles de género a los miembros de la nación. Al presuponer que los héroes nacionales y los miembros de la fraternidad horizontal de la comunidad imaginada son ciudadanos (en masculino) se atribuyen también obligaciones y papeles a sus ciudadanas y miembros (en femenino). Además, cada miembro de la comunidad imaginada crea una idea de nación. Esta representación dista de ser una imagen o idea en abstracto, ya que se concibe de manera metafórica y se concretiza en aquello a lo que se le profesa el amor incondicional. A continuación, abordaremos la personificación, una de las formas más comunes de representar las colectividades y las geografías.

## **2.2. Personificación: la nación feminizada**

Los miembros de la nación además de sentir que forman parte de ella, la imaginan y crean representaciones de la misma. Al imaginar la nación, se le suelen atribuir cualidades y se suele representar personificada. La personificación de las naciones es en gran medida un fenómeno transcultural, y comúnmente encontramos representaciones personificadas de las naciones, las regiones, los continentes o las entidades geográficas.

La personificación, también denominada prosopopeya, es definida por Melion y Ramakers como “una figura retórica por medio de la cual se dan características humanas a algo no humano” (2016: 1). Por su parte, James Paxson distingue entre la antropomorfización y la personificación. Paxson sostiene que la antropomorfización consiste en otorgar forma humana; mientras que la personificación estriba en otorgar sentimientos, capacidad de pensamiento o de lenguaje (Paxson, 1994: 42). No obstante, Mitchell apunta que la antropomorfización es comúnmente utilizada para referirse al estudio de los comportamientos animales y su asimilación a comportamientos humanos (1997: 4). En consecuencia, por lo que a este estudio se refiere, nos centraremos en los procesos de personificación de la nación.

La personificación se suele relacionar con otros dos conceptos: alegoría y metáfora. La personificación puede estar en relación con ambas figuras. Melion y Ramakers sostienen que la razón por la que la alegoría está relacionada con la personificación es porque los textos e imágenes que se consideran alegóricos frecuentemente contienen personificaciones, por lo que es común encontrar el

término ‘alegoría de la personificación’ (2016: 2). Por su parte, Bloomfield lo define de la siguiente forma: “la alegoría de la personificación es el proceso de animar objetos inanimados o nociones abstractas y la personificación es la figura animada creada de este modo” (1963: 163). En definitiva, las alegorías pueden crear personificaciones por lo que forman parte del mismo proceso.

Por su parte, Baskins ha destacado la alegoría como un medio para transmitir ideas y como un instrumento ideal para difundir ideologías; ya que transmite un mensaje a sus observadores sobre su propio papel en tanto que ciudadanos y sujetos políticos (2017: 3). Melion y Ramakers distinguen entre dos tipos de alegoría: la iconográfica y la retórica. Esta última, sostienen, se ha abordado en mayor medida por medio de la lengua, mientras que la iconografía se ha dedicado a la parte visual de la alegoría. Sin embargo, hay una diferencia entre la alegoría retórica y la visual, ya que, como sostiene Baskins, la alegoría visual tiene un fuerte poder de persuasión y además crea un efecto en los observadores porque éstos además de ser interpelados, tienen la capacidad de encontrar significados en la alegoría que no estaban inicialmente previstos (2017: 4).

Por otro lado, la metáfora es una categoría general que incluye a su vez subcategorías, cada una de las cuales tiene diferentes elementos que corresponden a una forma de representación. Cabe destacar la importancia de la metáfora como sistema de pensamiento ya que nos permite entender diversos fenómenos en términos humanos. Lakoff y Johnson sostienen que la trascendencia de la metáfora radica en que no se limita a dirigir nuestra forma de pensar, sino que también impregna nuestros comportamientos cotidianos, e incluso afirman que el sistema conceptual ordinario mediante el cual pensamos y actuamos de manera cotidiana es fundamentalmente de naturaleza metafórica (1986: 39).

Lakoff y Johnson identificaron modelos conceptuales, denominándolos a partir de su uso más común tales como: ‘el amor es un viaje’ o ‘una discusión es una guerra’ para referirse al tipo de lenguaje que se utiliza y su naturaleza metafórica. En dichos modelos incluyen la metáfora de la personificación, la cual definen como aquella en la que se atribuyen características de una persona a un objeto físico (1986: 71). Una subcategoría de esta metáfora es “la nación es una persona”, su uso se ha planteado en mayor medida desde las Ciencias Políticas y las Relaciones Internacionales. La

metáfora atribuye características humanas a las naciones, Lakoff la describe de la siguiente forma: “La metáfora de la ‘nación es una persona’ es invasiva, potente, y pertenece a un elaborado sistema de metáforas. Forma parte de una comunidad internacional de metáforas, en la cual hay naciones amigas, naciones hostiles, etc.” (2007: 56). Esta metáfora se ha utilizado en el discurso político para justificar guerras y acciones de política exterior<sup>19</sup>. Lakoff no considera la posibilidad de utilizar la metáfora “la nación es una persona” en naciones que no tienen un Estado, posiblemente porque asume que la nación se encuentra ligada a la noción de Estado-nación. Sin embargo, la metáfora resulta pertinente para el caso palestino porque ante la ausencia de un Estado, los miembros de la nación se identifican con ella en su representación metafórica. Como abordaremos en la tercera parte de esta investigación, la personificación de la nación palestina en el arte ha jugado un papel central en la conformación de la identidad.

En el ámbito artístico, la metáfora es de particular importancia, sobre todo porque el arte se sirve de la metáfora para la representación e incluso, como sostienen algunos autores como Parsons, el arte se diferencia de otras áreas porque crea metáforas que aportan nuevas posibilidades de pensamiento (2007: 539). Según Parsons, existen dos formas de utilización de la metáfora en las artes visuales. La primera consiste en que el artista toma una metáfora lingüística conocida y la traduce visualmente, es decir la metáfora tiene una expresión lingüística previa y no se ve transformada por su expresión visual (2007: 537). La segunda forma es cuando la metáfora es capaz de crear nuevos significados. Parsons afirma que, independientemente de la intención del artista, las artes nos invitan a la interpretación metafórica, ya que leemos las obras de arte más allá de lo literal y buscamos significados, que sólo son posibles de crear e interpretar mediante el uso de metáforas (2007: 540). Esta relación entre la metáfora y el arte convierte a las obras en un poderoso medio de transmisión de ideas, sobre todo en contextos políticos y sociales en los que se utiliza como una forma de expresión con especial valor. En otras palabras, por ejemplo, ante la falta de libertad de expresión, el arte se convierte en

---

<sup>19</sup> La utilización de esta metáfora se ha analizado especialmente en el caso de la política exterior estadounidense y en concreto en los discursos sobre la invasión a Irak en 2003, cuando George Bush dividió las naciones en amigas y enemigas para referirse a las alianzas políticas que apoyaban la invasión (Lakoff, 2007).

una herramienta de transformación social cuando permite la libre interpretación de significados por parte del observador y cuando la intención del artista no se expresa de manera explícita.

La personificación tanto alegórica como metafórica de las colectividades y geografías es una práctica común desde tiempos muy antiguos en todas las culturas. Basta revisar la literatura antigua griega y romana, donde frecuentemente se expresaban ideas en términos visuales. Una de las más conocidas es la diosa griega Nike o la romana Fama, retratadas como una mujer joven que colocaba una corona de laurel a un general o a un emperador (Wintle, 2009: 96). Las ciudades también se personificaron; por ejemplo, a finales del periodo romano las principales cuatro ciudades del imperio, Roma, Constantinopla, Antioquia y Alejandría se representaron en femenino (Wintle, 2009: 98). Este tipo de figuras constituyeron un primer antecedente de alegorías y metáforas personificadas; ya que representaciones posteriores de las naciones comparten rasgos, atributos y formas similares a los de las representaciones de las ciudades griegas y romanas.

Asimismo, se han utilizado significantes o símbolos en forma de personas vistiendo una indumentaria que se asocia con un área geográfica. La representación de los continentes personificados ha sido también frecuente. En *Iconología* de Cesare Ripa, una de las primeras obras sobre las alegorías y los emblemas (1593)<sup>20</sup> se incluye una descripción de la alegoría de África:

África/ una mujer morisca, casi desnuda, que tiene cabello rizado, lleva sobre su cabeza como una cresta, la cabeza de un elefante, en su cuello un lazo de coral y en sus orejas pendientes, con la mano derecha sostiene un escorpión y con la izquierda un cuerno de la abundancia lleno de granos; a un lado de ella hay un león y en el otro víboras y serpientes venenosas (...) África se representa como morisca porque África está en su mayoría en una zona tórrida, y por consiguiente los africanos son naturalmente morenos y moriscos. Está desnuda porque no hay abundancia de riquezas en su país. La cabeza del elefante se incluye porque este detalle se ha encontrado en la medalla del Emperador Adrián... (Spicer, 2016: 680).

La descripción de África de Ripa representa el continente como una mujer y, al mismo tiempo, nos muestra de qué forma a través de una personificación con estas características se pueden crear estereotipos que trascienden a través de los siglos. Esta representación de África ha seguido utilizándose y, hasta el día de hoy, se

---

<sup>20</sup> Aunque esta descripción aparece en la segunda edición del año 1603.

relaciona al continente con leones y serpientes. Las personificaciones de los continentes también han tenido presencia en las artes visuales. En la figura 1 se puede observar una representación de Asia creada en 1834 por el pintor orientalista francés François Dubois. El continente está representado por una mujer que aparece de espaldas desnuda, acompañada de otros elementos que suelen aparecer en las obras orientalistas como el camello, la lámpara de aceite y el abanico de plumas.

La feminización de las personificaciones de colectividades es una constante significativa, tal como muestran los ejemplos anteriores. Particularmente, los mitos sobre las naciones están repletos de imágenes donde las mujeres encarnan la nación. Hay diversos ejemplos conocidos de mitos fundacionales donde se lleva a cabo esta



Figura 1, Alegoría de Asia, François Dubois, 1814.

operación, tales como la república francesa como Marianne o la imagen de Britania. Las mujeres, como sostiene Yuval-Davis, llevan especialmente esta “carga de la representación” porque son construidas como portadoras simbólicas de la identidad y del honor de la colectividad (2004: 73). En consecuencia, las mujeres se constituyen frecuentemente como símbolos de la nación. En la figura 2 podemos ver una representación de la República de Brasil de 1896. Es un ejemplo característico de la clase de figuras que se han utilizado para representar a la nación: aparece con algunos atributos que son propios de la Marianne o representación de la república francesa, como el gorro frigio bajo la corona de laurel. Asimismo, la mujer o, en este caso, la república, se encuentra sentada en un trono, lo que probablemente alude a que toma el lugar que ocupaba la monarquía. Esta obra de Manoel Lopes Rodrigues





Figura 2, Alegoría de la República, Manoel Lopes Rodrigues, 1896.

permaneció como imagen oficial del Estado brasileño durante un largo periodo y fue reproducida en otros soportes, como monedas.

La representación en femenino de la nación se sostiene y refuerza a partir de, por un lado, los mitos en torno al origen común de las colectividades y, por el otro, de la reproducción del modelo familiar en las estructuras nacionales. En la construcción de la nación, los mitos son la base sobre la que se construye la identidad, ya que “reúnen en una sola visión elementos de hechos históricos y de elaboración legendaria para crear compromiso y vincular la comunidad” (Smith, 1999: 57). Los mitos del origen común en la construcción de colectividades tienden a asignar un género a los símbolos de la nación y a la topografía: “el suelo, la tierra, el paisaje y los límites de la nación se feminizan, mientras que, al mismo tiempo hay un movimiento masculino en

estos mismos espacios” (Mostov, 2000: 89). Numerosas culturas representan la tierra en femenino; como sostiene Baron, y en las sociedades rurales se suele vincular la tierra y las mujeres con la fertilidad (2005: 7). El argumento de Baron resulta relevante para entender la vinculación entre las mujeres y la tierra y su expresión visual en las representaciones de colectividades. Por otro lado, Auslander y Zancarini-Fournel (2000) sostienen que el género del Estado no es el mismo que el género de la nación. Al Estado se le asigna un género masculino mientras que a la nación se le feminiza.

En cuanto al paradigma de la nación como una familia, al equipararla y considerarla como una extensión de las relaciones de parentesco, reproduce las jerarquías familiares y atribuye roles de género a los miembros de la nación. Se trata nuevamente de una representación metafórica en la cual la nación se constituye en un “orden natural” que mantiene las jerarquías sociales dentro de una unidad. Como sostiene McClintock, dado que la subordinación de la mujer a un hombre o de un niño a un adulto se asume como un hecho natural, otras formas de jerarquía social se pueden presentar en términos familiares para que la diferencia social permanezca

como una categoría natural (1993: 63). En el mismo sentido, Abdel-Hakim sostiene que la estructura familiar y su universalización como paradigma social y político se relaciona con los conceptos de autoridad y sumisión (2018: 4). La nación representada como la familia nos remite de nuevo a la idea de Anderson sobre lo “natural” y lo “no elegido” de la nación que se acepta de manera incondicional<sup>21</sup>.

La estructura de la nación, como la familia y la reproducción de relaciones sociales determina las esferas masculinas y femeninas en las que se incluye a los miembros de la nación y en las que estos desempeñan sus roles. Se identifica la feminidad con lo privado y lo doméstico, mientras que el espacio público se relaciona con actividades y presencia masculinas. Como sostiene Mayer, “la feminidad se produce como un medio para apoyar la construcción de la nación a través de la reproducción simbólica, moral y biológica; es por esto por lo que el proyecto de nación es masculino y la nación se feminiza al servicio de las necesidades masculinas” (2000:16). Esta distribución de espacios y actividades mantiene la división binaria de género: los hombres sirven al Estado en cuestiones militares, políticas y económicas. Mientras que las mujeres, por su parte, están encargadas de los ámbitos de la educación, los cuidados, el hogar y la cultura.

La representación de la nación como mujer implica también la idea de protección. La necesidad de proteger la nación se iguala a la necesidad de proteger a la virgen, a la amante, a la madre. La madre como la nación ha sido una constante en los mitos fundacionales de las naciones. Sin embargo, no todas las representaciones de la madre la presentan como vulnerable. Tal y como sostiene Mostov, las madres se erigen como “reproductoras de la nación, heroínas y símbolos de la virtud, la fertilidad, la fuerza y la continuidad” (2000: 91) se convierten en el origen del sentimiento nacional. Asimismo, a pesar de que la categoría ‘madre’<sup>22</sup> se

---

<sup>21</sup> Rebecca Dakin Quinn introdujo el término ‘matráfora’, definida como las metáforas maternas dentro del feminismo en su vertiente académica. La metáfora de madre e hija para referirse a las relaciones entre generaciones de feministas sostiene Dakin, nos debería hacer más conscientes sobre cómo nuestro léxico está saturado de la “idealización de la familia”, por lo que parece imposible expresar cualquier idea de relación sin referirse a una metáfora familiar (Quinn, 1997: 174-82).

<sup>22</sup> Hasta hace poco, se asumía al sentimiento materno como humanamente universal basado en el proceso biológico del nacimiento, sin embargo, estudios feministas recientes han cuestionado esta idea, sosteniendo que es construido socialmente (Peet, 1997: 105). Entre las investigaciones más relevantes sobre la reproducción y maternidad se encuentra *Revolución en punto cero* (2012) de Silvia Federici, obra en la que afirma que la reproducción es una función específica de la división del trabajo y que tanto la familia como el trabajo doméstico son los pilares de la producción capitalista. Orna

concibe de diferentes formas, Boehmer señala que un aspecto en común es que las madres obtienen un estatus social elevado, que aumenta con el tiempo, otorgándosele incluso una función honorífica al título de madre (2017: 38).

También se contempla el uso de la metáfora de la experiencia del nacimiento como base para el concepto general de creación. Esta metáfora, según Lakoff y Johnson, tiene como núcleo el concepto de crear un objeto físico, pero también se extiende a entidades abstractas (1986: 15). Frecuentemente se hace referencia a la creación de la nación como un nacimiento, esto refuerza la idea de la “madre de la nación” y lleva a crear mitos en torno a ella. Así, se denomina a las representaciones de las naciones como ‘madre’, por ejemplo: madre Irlanda, madre India, madre Albania, madre Armenia, madre Rusia, etc. Este tipo de representaciones se traduce en el discurso político en la llamada a los hijos de la nación para defenderla. Un ejemplo representativo es el cartel del artista iraquí Moiseevich Toidze (figura 3) del año 1941, reimpreso en 1967 en conmemoración del cincuenta aniversario de la



Figura 3, La Madre Rusia te llama, Moiseevich Toidze, 1941.

revolución rusa. Numerosos carteles elaborados por la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial representaban la nación como la madre, en este en particular se plasma la nación vestida de rojo, sosteniendo una hoja en la que está escrito “juramento militar” aludiendo al llamado a alistarse en el ejército. Sobre la figura, en letras grandes se lee: “La madre Rusia te llama”.

De esta manera, se construye una nación en femenino que se personifica como mujer y que es la portadora simbólica de la identidad y los

valores de la colectividad; se representa en los discursos nacionales y en las

---

Donath por su parte ha estudiado en profundidad la construcción social del sentimiento materno en su obra *Madres arrepentidas: una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales* (2015).

expresiones culturales, “con cualidades sexualizadas o como madres protectoras, e incluso ambas al mismo tiempo”, como señala Sunindyo (1998: 4).

A diferencia de la nación, que suele ser un símbolo femenino, hay una tendencia a representar al ciudadano común o el miembro promedio de una nación en masculino, por ejemplo: Ze Povinho, Juan Español, Juan Valdés o Martín Fierro. La representación de Britania ejemplifica como el símbolo de la nación se feminiza en contraste con John Bull, que aparece como la personificación de Gran Bretaña. Bull no simboliza la colectividad, sino un personaje que representa las clases medias y, sobre todo, lo que significa ser “inglés” (Taylor, 1992: 100). Este personaje se presenta como un hombre de mediana edad, con sombrero y un abrigo, frecuentemente acompañado de un perro bulldog y con un bastón (figura 4). Comenzó a dibujarse en viñetas donde se criticaba el sistema político británico y las decisiones económicas del Estado. En la misma imagen de la figura 4 aparece junto a John Bull, el tío Sam, otro ejemplo de una figura que aglutina los valores del ciudadano. El tío Sam fue una figura que se utilizó para la movilización política mediante un cartel en el que se llamaba a alistarse en el ejército durante la primera Guerra Mundial, incluso autores como Capozzola sostienen que “el cartel del tío Sam proporcionó una forma visual de expresar lo que el Estado necesitaba en ese momento” (2008: 5), refiriéndose al uso político que se dio al



Figura 4, John Bull y el tío Sam, William Allan and J.B. Herbert, 1898.

cartel. Estados Unidos también tiene una representación de la nación en femenino: Columbia. Esta es una mujer joven que viste ropas al estilo de las diosas griegas, pero con una tela con estrellas; lleva igualmente el gorro frigio y la corona de laurel. La figura 5 es una caricatura política de 1899 titulada “Japón debuta bajo el auspicio de Columbia”. En esta imagen podemos apreciar personificaciones de varias naciones,



cada una portando diferentes atributos y en el centro de la imagen se ve a Columbia presentando a Japón.



Figura 5, Japón debuta bajo el auspicio de Columbia, Udo Keppler, 1899.

Cabe mencionar que la representación de la nación también puede cambiar de género según el contexto, el momento histórico y al propósito al que sirve. Esto se puede observar en las representaciones visuales de mujeres como la nación que se popularizaron durante la

Revolución Francesa. De acuerdo con Landes, dichas imágenes promovieron los ideales del republicanismo francés y contribuyeron a dotar de significado a la ciudadanía. Esta autora sostiene que el cuerpo de las mujeres tiene en este proceso una función crítica, ya que la representación de la nación como un hombre, en este contexto, hubiera sido imposible dado que el sistema político del viejo régimen estaba ligado a la representación del cuerpo masculino (Landes, 2003: 19).

En suma, la personificación en femenino de la nación erige a las mujeres como un símbolo. El ser símbolo de la nación es una forma de participación de las mujeres en los procesos de conformación de la identidad nacional; sin embargo, no es la única manera en que las mujeres contribuyen a dichos procesos. A continuación, abordaremos otras formas por medio de las cuales las mujeres forman parte de la construcción de la nación.

### 2.3. Las mujeres y su participación en la construcción de la nación

Una de las principales aportaciones del feminismo ha sido visibilizar la participación de las mujeres en la historia, así como reconocer su papel como sujetos activos en los ámbitos económico, político y social. Las mujeres suelen ser invisibilizadas en las historias nacionales y no se consideran participantes, por

ejemplo, de los procesos de independencia o revolucionarios; y si se incluyen es como *actrices* secundarias, relegándolas a un papel accesorio por debajo de los llamados *héroes nacionales*. Sin embargo, las mujeres participan activamente en la construcción de la nación.

Cabe aclarar que el uso de la categoría “mujeres” como eje de análisis no implica la universalización de la experiencia de todas las mujeres. De la misma forma entendemos que el concepto de mujer es complejo y que incluye elementos más allá del sexo, tales como los roles sociales y aspectos tradicionalmente asociados con la experiencia de ser mujer. En este mismo sentido, estudios feministas recientes han incorporado enfoques que problematizan la categoría mujer y lo que conlleva utilizarla, siendo uno de los más importantes el antiesencialismo. El esencialismo de género es definido por Witt como “la existencia de propiedades necesarias para ser mujer y de una experiencia en común o una característica que une a todas las mujeres, un centro de propiedades que constituyen a la mujer genérica y que se deben cumplir” (1995: 322). El esencialismo ha sido rebatido desde posiciones que rechazan los argumentos que caracterizan a todas las mujeres como pasivas, irracionales, cuidadoras naturales, etc. como parte de su naturaleza. Según Stoljar, esta caracterización es el resultado de concepciones sociales y culturales (1995: 262). En contraposición, las autoras que parten de enfoques antiesencialistas sostienen que la condición de mujer no es fija ni natural.

Además de rechazarse las posiciones que atribuyen un carácter fijo a la naturaleza de las mujeres, el antiesencialismo rechaza el universalismo. Elizabeth Spelman (1988) afirma que la categoría mujer implícitamente esconde y esencializa las diferencias entre raza, clase y cultura. Sostiene que las mujeres de manera individual son particulares y que su particularidad es incompatible con el universalismo inherente a las posiciones esencialistas. Spelman cuestiona si es posible dar significado a los aspectos que las mujeres tienen en común sin presuponer que las diferencias entre ellas son menos importantes (1988: 3). Este argumento que también ha sido utilizado por Angela Harris y por María Lugones cuestiona lo que significa la categoría mujer. Igualmente, el argumento sobre la particularidad y el universalismo nos invita a reflexionar sobre si el feminismo puede operar o no como movimiento político en nombre de un grupo unificado de mujeres como plantea Natalie Stoljar (1995: 262). Tal y como sostiene Spelman, reflexionar sobre el esencialismo

no significa que no se pueda recurrir a la categoría “mujeres” para el análisis, sino que al hacerlo hay que tener presente quién forma parte de esta categoría y evitar la construcción de una “mujer genérica”, aquella que es todas las mujeres y que por medio de la abstracción no tiene una identidad particular en términos de raza, clase, etnicidad, identidad sexual, religión, nacionalidad, etc. (1988: 187).

Como forma de contrarrestar el esencialismo, han surgido enfoques como la interseccionalidad que incluyen la raza, la clase social y otros aspectos que forman parte de la identidad. El término “interseccionalidad” acuñado por Crenshaw en los años ochenta subraya “la multidimensionalidad de las experiencias de vida de los sujetos marginalizados, de tal manera que se analizan las formas en que los múltiples ejes de opresión interactúan y dan forma a las diferentes experiencias de las mujeres” (Nash, 2008: 2).

El enfoque interseccional es muy relevante para el caso palestino, ya que, como sostiene Leila Khaled, ícono de la resistencia palestina: “mientras que las mujeres occidentales se ven a sí mismas como víctimas de dos tipos de opresión, de clase y sexual, las mujeres palestinas tienen que cargar con cuatro tipos diferentes de sistemas de opresión: nacional, social (el peso de las tradiciones y costumbres) de clase y sexual” (Mohan, 1998: 67), de tal forma que, según Khaled en tanto que mujer palestina, se es vulnerable simultáneamente a todas estas formas de opresión.

Para nuestro estudio partimos de la propuesta de Nira Yuval-Davis y Floya Anthias (1989). Nos serviremos de ella para analizar la participación de las mujeres en la construcción de la nación palestina en el capítulo tres. Además de la obra de Yuval-Davis y Anthias, nos servimos de la clasificación que elabora Yuval-Davis en su obra *Género y Nación* (1997)<sup>23</sup>, en donde desarrolló a profundidad las categorías que creó con Anthias e incluyó nuevos elementos para el análisis.

De acuerdo con Yuval-Davis y Anthias hay al menos cinco formas por medio de las cuales las mujeres participan en los procesos de formación de la nación:

- a) Como reproductoras biológicas de los miembros de colectividades étnicas.
- b) Como reproductoras de las fronteras y límites de los grupos étnicos o nacionales.

---

<sup>23</sup> La versión de la obra de Yuval-Davis citada aquí es la primera versión en español de la obra, publicado en el año 2004.

- c) Como participantes de la reproducción ideológica de la colectividad y como transmisoras de la cultura.
- d) Como símbolos y marcadores de las diferencias étnicas y nacionales.
- e) Como participantes de los conflictos o luchas nacionales económicas, políticas y militares (1989: 7).

La primera forma de participación de las mujeres es como reproductoras biológicas de la nación, lo que se traduce tanto en incentivar como en limitar el crecimiento de la población en general o de un grupo en particular. En lo que se refiere a incentivar el crecimiento de la población, Yuval-Davis sostiene que existe un discurso en el que subyace la idea de “la población como una forma de poder” (2004: 51). Según este discurso, el futuro de la nación depende de la continuidad de su crecimiento. De acuerdo con esta autora, la necesidad de aumentar la población, preferentemente de hombres, responde a una diversidad de propósitos nacionalistas, civiles y militares. La necesidad de crecimiento demográfico puede ocurrir, según Yuval-Davis, en un territorio en disputa y también en aquellos lugares donde tener una mayoría étnica se percibe como necesario para la supervivencia del grupo. La incentivación al crecimiento de la población puede traducirse en políticas estatales que otorgan beneficios a las familias con más hijos o premios a la maternidad.

El crecimiento de la población también puede ser solo de un grupo determinado. Esto conlleva una fuerte presión para limitar el número de hijos y disminuir la reproducción del otro grupo, de aquel que no se considera “deseable” bajo criterios de etnia, raza o clase, lo que se denomina como “el discurso eugenésico” (Yuval-Davis, 2004: 54). Las estrategias para limitar el crecimiento poblacional van desde la esterilización hasta las grandes campañas de anticoncepción (Yuval-Davis & Anthias, 1989: 8).

La reproducción biológica de la nación no solo se decide por quienes tendrán los hijos, como sostiene Mayer, la decisión también está sometida a las élites de la nación (2000: 8). Las madres en el papel de reproductoras de la nación se pueden convertir en “heroínas, en símbolos de la fertilidad y de la continuidad de la nación y aquellas que se niegan a tener hijos o que los tienen con miembros de otros grupos se pueden convertir en enemigas potenciales de la nación, traidoras y participantes de la muerte de la nación” (Mayer, 2000: 91).



La segunda forma de participación concierne la delimitación de las fronteras étnicas y nacionales, en otras palabras, además de controlarse la cantidad de hijos, se determina con quién deberían tenerse. Esto no siempre se presenta de una forma explícita, se puede traducir, por ejemplo, en leyes sobre el matrimonio. Al determinarse la legalidad o ilegalidad de algunas uniones, implícitamente se legisla sobre las decisiones de las mujeres en torno a la persona con la que pueden casarse y formar una familia.

El cuerpo de las mujeres se convierte en una frontera de la nación cuando los hombres y, algunas veces, las mujeres controlan el "comportamiento adecuado de las mujeres y controlan su cuerpo" (Mayer, 2000: 17). El cuerpo de las mujeres se convierte en el cuerpo simbólico de la nación, el cual "[...] porta el honor nacional, la vergüenza de la mujer es la vergüenza de la familia, la de la nación, la del hombre" (Nagel, 1998: 254). Si bien el concepto del honor es dinámico y difiere dependiendo del contexto, en líneas generales contiene fuertes cargas de género. Las nociones de honor difieren para mujeres y hombres; se refleja sobre estos últimos cuando "[...] experimentan satisfacción, orgullo, respeto y son validados en base al comportamiento de las mujeres" (Baxter, 2007: 744). El honor repercute en las familias y se puede dañar irreparablemente si se percibe que las mujeres miembros de la misma hacen lo que la comunidad considera un 'mal uso' de su sexualidad (Ruggi, 1998: 13).

Siguiendo este argumento, si los cuerpos de las mujeres representan la "pureza" de la nación y son custodiados por hombres, un ataque a estos cuerpos se convierte en un ataque a los hombres de la nación. Como sostiene Mayer: "las violaciones simbolizan la invasión de los límites del otro, la ocupación de su espacio y territorio" (2000: 18). La equiparación de la violación de las mujeres a la violación de la nación vuelve aún más significativa esta forma de violencia ya que las mujeres al ser símbolo de identidad y portar el honor de la nación convierten su cuerpo en el cuerpo simbólico de la nación. Así, como sostiene Brownmiller, la violación<sup>24</sup> individual y colectiva en contexto de guerra "es un ataque sobre las mujeres (como mujeres) y

---

<sup>24</sup> Los estudios de género han trabajado para evidenciar que la violencia sexual no es un producto natural del conflicto o una consecuencia secundaria, sino que ha sido utilizado como una técnica consciente, racional y calculada: su uso es integral y no incidental (Buss, 2009).

como parte de un ataque contra el enemigo. Es un mensaje que se pasa entre hombres, prueba vivida de que la victoria es para uno y la pérdida y la derrota es para el otro” (1975: 13). De esta manera, como sostiene Ranchod-Nilsson, las mujeres constituyen por un lado el campo de batalla y la presa de los atacantes al mismo tiempo que son glorificadas como productoras y como símbolos de la nación (2003b: 15).

Una tercera vía de participación es la reproducción ideológica y cultural de la colectividad. Son las mujeres quienes transmiten la herencia histórica, simbólica y cultural a los nuevos miembros de la nación. Esta herencia incluye la lengua y las tradiciones de la comunidad, sean estas inventadas o no en el sentido que Hobsbawn da al término 'tradición inventada' que “incluye tanto las 'tradiciones' realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez” (2002: 7). Yuval-Davis sostiene que la tradición y la cultura de un pueblo pueden adquirir incluso mayor importancia que la genealogía o la sangre, ya que a partir de estos sistemas simbólicos que se componen de códigos culturales como la indumentaria, las costumbres, la religión o la lengua, es como se identifica a miembros o no miembros de una colectividad (2004: 43). En este contexto destaca la construcción del “hogar”, ya que las formas de cocinar, comer, el trabajo doméstico, los juegos, etc. forman parte de las tradiciones y se transmiten de generación en generación (Yuval-Davis, 1997: 70).

La cuarta forma es como símbolo; las mujeres representan y reproducen la nación y delimitan las categorías étnicas y nacionales. Cuando las mujeres se erigen como símbolos de la nación frecuentemente se caracterizan como “puras y modestas” y personifican la tradición nacional y su continuidad. El símbolo también funciona a la inversa, la distinción entre un grupo y otro se refleja en el comportamiento sexual de las mujeres. Por ejemplo, una “verdadera mujer” que representa la comunidad es aquella que tiene un comportamiento sexual que es considerado adecuado. Al ser símbolo de la nación, se inserta una representación en los discursos nacionales que personifica la nación como la amante en peligro o como la madre que ha perdido a sus hijos en la guerra.

La última de las formas es la participación de las mujeres en los conflictos o luchas nacionales económicas, políticas y militares (Yuval-Davis & Anthias, 1989: 7); es decir, los diferentes papeles que las mujeres han desempeñado en las luchas por la liberación nacional, en la guerrilla o en el ejército. Esta forma de participación raramente se registra en las historiografías nacionales. Se asume que las manifestaciones, las batallas y en general el ámbito político forman parte del dominio público y por ende las mujeres, que se mueven en el espacio de lo privado, no participan en estos procesos. Asimismo, existen formas de relegar la participación activa de las mujeres y convertirlas en símbolo de la nación. Por ejemplo, como ha sido estudiado por McClintock, en 1913, tres años después de la guerra Anglo-Bóer se erigió un monumento en honor a las mujeres víctimas de la guerra (*Vrouemonument*), que tiene en el centro a una mujer que llora sus hijos. A través de esta representación de la mujer no como militante sino como una figura que sufre y se sacrifica, se le despoja de su papel de luchadora durante la guerra y se reemplaza el carácter militar por la figura de la madre lamentándose con su hijo en el regazo. Al retratar a las mujeres en lamentación, se pasa por alto la derrota militar y se convierte el sufrimiento en un acto heroico, al tiempo que se borran de la memoria los esfuerzos de las mujeres durante la guerra transformándolos en lágrimas maternas de pérdida (McClintock, 1993: 72).

Cabe destacar que al participar activamente en la construcción de la nación las mujeres tienen agencia, es decir, los roles que han desempeñado no le son completamente impuestos ya que tal y como afirman Yuval-Davis y Anthias “ellas mismas forman parte de la reproducción y modelación de estos roles” (1989: 11).

Basándonos en la propuesta de Yuval-Davis y Anthias, en el capítulo tres nos centraremos en dos formas de participación de las mujeres palestinas en la construcción de la nación: como participante en las luchas o contiendas nacionales y como símbolo de identidad. No obstante, dentro del análisis de la participación de las mujeres palestinas en las contiendas nacionales incluimos también su papel como reproductoras biológicas y culturales de la nación ya que dar a luz, en el contexto palestino es equivalente a entrar en combate. Estas formas de participación constituyen la base de nuestra propuesta de matria, que abordaremos a continuación.

## 2.4. La matría: una propuesta de análisis

El término “matría” ha sido utilizado principalmente en el análisis literario; podríamos considerarlo como un “concepto viajero” en el sentido que Mieke Bal da a “aquellos conceptos que surgen en un campo y se propagan en otro, que cambian su significado y cuyo significado a su vez es alterado” (2009: 49). La matría en tanto que concepto viajero se ha utilizado y resignificado en diferentes ámbitos de las humanidades. Asimismo, siguiendo a Bal y su propuesta de generar metodologías que se crean fuera de la rigidez e inmovilidad a través de la mutabilidad de los conceptos (2009: 39), presentamos la matría como una propuesta de análisis.

Los diversos usos que se han dado al término matría los hemos clasificado en cuatro categorías. La primera es aquella que utiliza matría para referirse al lado materno, a lo que denominamos *matrías maternas*. El segundo tipo se refiere al uso del término matría para denominar un espacio en el que se construye y se incluye lo que la patria ha dejado fuera, las caracterizamos como *matrías inclusivas*. El tercer tipo son las *matrías transformadoras*, que entendemos como aquellas que a partir de la participación de las mujeres generan un cambio y crean su propia percepción de la patria/matría. Finalmente, el último tipo es el uso de la matría para denominar las narraciones que se generan desde la perspectiva de las mujeres, a estas las hemos llamado *matrías narrativas*.

Las *matrías maternas* destacan la etimología de *mater* y se refieren al lado materno. Como sostiene Boehmer, la relación con la madre tiene connotaciones que aluden al origen, como el nacimiento, el hogar, las raíces, el cordón umbilical o la identificación de la madre con la tierra y la primera lengua hablada o lengua materna (2017: 27). En este tipo de matrías incluimos uno de los primeros textos literarios que menciona el término matría: el prólogo de la novela *La tía Tula* de Miguel de Unamuno, escrito en 1921. El autor se refiere a la matría de la siguiente forma: “hablamos de patrias y sobre ellas de fraternidad universal, pero no es una sutileza lingüística el sostener que no pueden prosperar sino sobre matrías y sororidad” (Unamuno, 1969: 6). Matría y sororidad fueron considerados neologismos en tiempos de Unamuno, no obstante, en el momento político actual sororidad es un término que se utiliza de manera habitual en el contexto del feminismo como activismo político. Posteriormente, Unamuno retomó la noción de matría en su artículo “Matriotismo” de 1923, donde

diferencia la caracterización entre patria y patria: “no sabemos bien por qué nos place poner la racionalidad más bien bajo la égida de la madre (...) y patria nos place llamar al colectivo de la inteligencia” (Unamuno, 1923). El adjetivo patriarcal es importante también en el pensamiento de Unamuno ya que para él lo femenino simboliza los valores superiores (Morón, 1964: 234). En ese mismo prólogo también aborda la civilidad y lo que denomina la domesticidad, sosteniendo a partir de personajes femeninos que las mujeres son la base: “el fundamento de la civilidad, la domesticidad, de mano en mano, de hermanas, de tías o de esposas de espíritu, castísimas, cómo... ¿es posible civilizarse sin haberse domesticado antes? ¿Caben civilidad y civilización donde no tienen como cimientos domesticidad y domesticación?” (Unamuno, 1969: 7). Aclara igualmente que no se puede “negar que el varón hereda feminidad de su madre y la mujer virilidad de su padre. ¿O es que el zángano no tiene algo de abeja y la abeja de zángano? O hay, si se quiere, abejas y zánganos” (Unamuno, 1969: 8). El uso de patria de Unamuno refleja una superioridad de lo femenino que se confirma con la caracterización de los personajes de la novela a la cual pertenece el prólogo; en el mundo de este autor las mujeres son el eje del desarrollo de la historia.

En este mismo tipo de patrias se puede ubicar el uso que Luis González y González hace del término patria. Este historiador introdujo el término *historia patria* como una de las denominaciones de la microhistoria<sup>25</sup>. González, que inició una nueva corriente historiográfica, sostiene que “Patria y patriota ya son palabras de uso común. Patria y patriota podrían serlo” (González, 2011: 15). La historia patria es una propuesta para hacer historia de lo regional, lo local o del terruño en contraposición a una historia general. El uso del término patria de González se debe a que “designa al mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre; es decir, la familia, el terruño, la llamada hasta ahora patria chica” (2011: 15). Con este uso de patria, González caracteriza el lugar de nacimiento en femenino y es por ello por lo que lo denomina patria: “la historia patria es entonces aquella que se refiere al lugar de nacimiento frente a la otra historia general, historia de la patria plagada de héroes

---

<sup>25</sup> La microhistoria es una corriente historiográfica italiana que renovó los métodos de hacer historia al incluir personajes que habían estado fuera del espectro de la historia tradicional como los campesinos, artesanos, obreros y mujeres (Ginzburg, 1994). La historia patria es una vertiente de la microhistoria italiana, pero con características propias y más asociada a la historia local.

nacionales y batallas” (2011: 15). La *matria* representa todo lo contrario a la patria, González sostiene que: “me incliné por el uso de *matria* para referirme al pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, al orbe minúsculo que en alguna forma recuerda el seno de la madre cuyo amparo, como es bien sabido, se prolonga después del nacimiento” (1986: 54). El uso de la historia *matria* por este autor no considera a las mujeres como parte de la historia de los héroes y las batallas. Para Luis Gonzáles, las mujeres pertenecen a la historia *matria* que forma parte del ámbito doméstico y constituyen una especie de “micronación”, manteniendo la división tradicional entre el ámbito público y privado y la asignación de roles de género.

Cabe incluir también en este apartado el uso que de *matria* hace Ester Guijarro, quien se valió del término para estudiar la migración senegalesa en España, por considerarlo más apropiado para hablar de África, ya que sostiene que “la experiencia de África con el Estado-nación, y la noción de patria y de nación es por tanto tardía y exportada” (Guijarro, 2011: 1159). El argumento para utilizar el término *matria* consiste en sostener que, en África, las naciones son etnias con historia y bagaje cultural alejados del origen europeo, donde el culto o la cultura de la maternidad es crucial. Así, por motivos simbólicos o metafóricos y por motivos tangibles e históricos, Guijarro sostiene que la patria es más bien *matria* por lo que denomina a los pueblos africanos como *matrias*. En la utilización que Guijarro hace del término *matria*, además de translucirse un esencialismo cultural, pues generaliza sobre África, es posible también ver cómo la referencia a la madre y la maternidad es una constante cuando se utiliza el término *matria*.

Los autores que utilizan la *matria maternal* enfatizan aquello que se relaciona frecuentemente con lo femenino y refuerzan los estereotipos relacionados con la maternidad. Es un uso que asimila la *matria* con los cuidados, con lo delicado, con lo metafóricamente maternal. Además, tienen en común que se definen en contraposición al término patria. El término “patria” se ha relacionado con lo masculino, así como con la noción de patriotismo, definido por Rousseau como “el vínculo entre el hombre como individuo y el Estado que se articulaba a través de la unidad familiar” (Sluga, 1998: 93). Asimismo, la etimología de la patria vincula su significado con el lugar de nacimiento y su origen con el latín *pater*, una raíz que remitía a la familia definida a través del padre (Sluga, 1998). *Pater* es una raíz que

“codifica política, cultural y socialmente una suerte de realidades poderosas, unisexuales y excluyentes, como son: patriarcado, patriarcas, patrimonio, patricios, patriota, patriotismo, próceres” (Fuentes-Pérez, 1997: 2).

Las *matrias inclusivas* también se formulan en contraste con la patria; sin embargo, se distinguen porque además de referirse a lo femenino como símbolo lo consideran un espacio constructivo donde tiene cabida todo aquello que se excluye de la patria. Natalia Toledo Jofré (2011) propone el término *matria* para realizar una crítica literaria feminista. Analiza la novela *Por la Patria* de Diamela Eltit a través de la *matria*, a la que conceptualiza como: “una opción literaria; es la propuesta de un lugar situado desde donde hablar, crear personajes y situaciones y, finalmente, participar del ejercicio de decirse y autodefinirse, instalándose en una identidad que no haya sido dicha por otros, sino que sea propia y particular de cada escritora, es más, de cada texto” (Toledo Jofré, 2011: 61). Toledo utiliza *matria* como propuesta de análisis a pesar de que el término no haya sido usado en la literatura que analiza, se sirve del concepto y lo convierte en un espacio desde el cual narran las mujeres.

Por su parte, el uso que de *matria* hace Ileana Fuentes-Pérez la convierte en un espacio inclusivo. La *matria* a la que se refiere es Cuba, y escribe sobre ella desde el exilio. Propone la *matria -Cuba-* como espacio donde todo el mundo puede estar, como “un protector de la identidad colectiva”, distanciándose así de las autoridades y del territorio. Para ella, “*Matria - nación-* es de todos, para el bien de todos, e integrada por todos. *Matria* y cubanos somos uno, carne y hueso y sangre común. *Matria* no puede excluir a nadie, porque de hacerlo se excluye ella misma en su totalidad” (Fuentes-Pérez, 1997: 6). Esta definición de *matria* se construye en gran medida a partir del concepto de “expatriado”, ya que la autora, al encontrarse fuera de Cuba, imagina una *matria* que representa todo lo que la patria no es. Para ella, la *matria* es una oportunidad de imaginar la nación distanciada de los héroes nacionales y del gobierno. El llamado a sustituir la *matria* por la patria proviene de la necesidad, según Fuentes-Pérez, de modificar los referentes de la identidad nacional y de buscar nuevos paradigmas. Sostiene que la patria cubana está compuesta por héroes nacionales, hombres de la nación, y que son pocas las mujeres que se pueden encontrar como parte de la historia cubana. En consecuencia, el concepto de patria también invisibiliza a las mujeres: “Patria es también nuestra invisibilidad. Patria es la aseveración en gran escala de todo lo que ha sido nombrado, apropiado, legado,

formado, conceptualizado y definido desde una perspectiva que nos excluye del discurso de identidad” (Fuentes-Pérez, 1997: 9). De este modo, la *matria* desafía la exclusión, la separación, el enajenamiento y el desarraigo y se convierte en una herramienta para pensar la nación desde paradigmas alternativos.

En el libro *Matria* del poeta chileno Antonio Silva también se utiliza la *matria* como un concepto incluyente. La obra poética gira en torno a las diferentes identidades sexuales y de género, las poblaciones indígenas, las mujeres y las trabajadoras sexuales. Silva critica la construcción del Estado chileno y la exclusión de grupos del proyecto de nación del Chile contemporáneo después de la dictadura militar. Además introduce el concepto de *travestismo lingüístico* a lo largo de toda su obra y lo incluye a modo de voz desde los márgenes del Estado; como sostiene Hernández: “en *Matria*, el sujeto recopila fragmentos de voces de la cultura popular, periférica y marginal en la que se reconoce, y frente a la que (se) asume un sentido de pertenencia y comunidad minoritarios, por medio del cual testimonia el proceso del devenir mujer y travesti” (Hernández, 2015: 22). Con esta apropiación del término Silva desafía los roles tradicionales de género. Además, de manera simbólica, la *matria* chilena retrata e incluye todo lo que la patria deja fuera.

Por último, las *matrias transformadoras* son aquellas que se refieren a lo que las mujeres aportan con sus acciones y formas de organización y exploran de qué manera éstas pueden resignificar la patria. Este es el uso que Diana Gutiérrez Luna (2017) otorga a la *matria*, refiriéndose concretamente a la organización de mujeres zapatistas en Chiapas. Gutiérrez aborda las nuevas formas políticas que se generan desde espacios político-territoriales autorregulados, como los caracoles zapatistas<sup>26</sup>, donde destaca la singularidad organizativa de las mujeres. Denomina esta experiencia colectiva como ‘la matriz matriarcal’, ya que está conformada por lazos comunitarios, la crianza comunitaria, el cuidado entre las mujeres y la participación en decisiones colectivas: como una posibilidad de “tejidos de vida”. Asimismo, destaca

---

<sup>26</sup> Los caracoles zapatistas son municipios autónomos creados por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Como lo define Pablo González Casanova, “Se trata de un programa de acción, de conocimiento, de perseverancia y dignidad para construir un mundo alternativo, organizado con respeto a las autonomías y a las redes de autonomías” (González Casanova, 2003: 2).



el vínculo con la madre y con la tierra, fusionándolas, denominando metafóricamente a las mujeres zapatistas como la madre tierra.

En la misma dirección Mónica Jato (2000; 2004) propone matria como un espacio de salvación del ciclo de muerte de los miembros de la patria. Jato se vale del término “matria” para describir una maternidad antibelicista en los textos de Angela Figuera, Carmen Conde y Angelina Gatell, poetas que escriben durante la guerra civil española. Según Jato, estas poetas subvirtieron con sus poemas uno de los pilares del régimen franquista: el de la madre española. A pesar de que sólo una de las poetas llegó a utilizar el término matria en uno de sus poemas, Jato sostiene que la aportación de las mujeres poetas permite erigir la matria como un lugar de paz y fraternidad, en contraposición a la patria, a la que considera un espacio de violencia y muerte. En el mismo sentido, la obra de Carmen Conde *Mientras los hombres mueren*, que también es analizada por Jato, tiene como argumento principal que son las madres las responsables de detener la muerte y el sacrificio de tantas vidas.

Por su parte, Sandra M. Gilbert (1984) formula una matria que es transformadora en la forma en que las mujeres la imaginan y conciben. Esta escritora utiliza matria para designar la visión de la nación de poetas victorianas como Elizabeth Barrett Browning. Barret escribió poemas sobre la reunificación italiana y utilizó metáforas de la nación como mujer herida y como madre resucitada. Gilbert sostiene que, al imaginar Italia como la matriz o vientre original, Barret pasa de imaginar la nación como patria a imaginarla como matria. Es el mismo uso que hace Madeleine Betancourt en su obra *Cuban Women Writers; Imagining a Matria*, donde aborda la matria a través de cuatro escritoras cubanas que con sus textos contribuyeron a transformar la patria en una matria. Asimismo, utiliza “matria” y “matriz” como símbolo de la singularidad creativa de las escritoras. Betancourt propone que solamente el discurso subversivo de las mujeres puede resignificar la patria/matria, ya que sus aspectos más libertarios se crean a partir de un orden diferente a la ley del padre que se aplica en el imaginario masculino de la patria (Betancourt, 2016: 9).

Por último, encontramos el uso del término “matria” como una forma de cambiar las narrativas y contar historias a partir de personajes femeninos. A esta variante la hemos denominado *matrias narrativas*. Estas matrias nos muestran de qué forma a partir de la perspectiva de las mujeres se pueden contar historias o incluso narrar las

historias nacionales con un resultado diferente al de la historia oficial que las suele invisibilizar. Lilia Granillo analizó la patria mexicana en el teatro a través de la obra de cuatro dramaturgas que abordaron episodios de la historia de México. Granillo reivindica el derecho de las mujeres a escribir su propia historia, sobre todo el de estas dramaturgas que se enfrentaron a las versiones de la historia oficial de México y la narraron a través de personajes femeninos. La autora se refiere a la *matria* y no a la patria por la forma en que se narra la historia de México en estas obras, para ella es un teatro con preocupaciones femeninas y feministas, ya que estas escritoras “se preguntan por la tierra, la comunidad, su lugar en el mundo y la desventajosa situación de las mujeres” (Granillo, 2016: 3).

Basándose en la propuesta de González, Valerie Heffernan (2011) utiliza ‘*matria*’ para analizar la novela *The Blind Side of the Heart* de Julia Franck, novela que define como “la historia *matria* de Alemania”. La autora sostiene que esta obra es una de las historias *matrias* del periodo de entreguerras donde, a través de la vida diaria de Helen, el personaje principal, se representa el destino de madres, hijas y hermanas que vivieron esa etapa. Este periodo enfrentó a las mujeres a responsabilidades financieras, a la pérdida de seres queridos, al cuidado de sus hijos durante la guerra y a las constantes violaciones de los soldados del ejército rojo tras la caída de Berlín en 1945. Además, analiza la novela a través de las líneas *matrilineales* narrativas. Las narrativas *matrilineales* son un concepto propuesto por Tess Coslett (2002) que se refiere a la incorporación en la autobiografía de la historia de la madre o de las ascendientes femeninas al mismo tiempo que se narra la historia propia. También se refiere a aquellas líneas narrativas de la literatura que muestran de que forma la identidad de un personaje ha sido constituida por sus ascendientes femeninas. De acuerdo con Coslett, esta recreación en autobiografía de las madres o de ascendientes familiares coincide con que muchas de ellas ya no viven o no pueden contar su historia, por lo que las narraciones *matrilineales* permiten recuperar y, en algunos casos, reinventar las historias de dichas mujeres.

Una vez revisados y ordenados los múltiples usos que se han dado al versátil concepto, nos vamos a servir de la *matria* como una propuesta de análisis que se nutre de esos usos diferentes que nos permiten acercarnos al lado materno, entendiendo la *matria* como un espacio de inclusión y transformación y como una forma de narrar desde las mujeres. No obstante, partimos desde nuestro propio uso

de *matria* que definimos principalmente a partir de la participación de las mujeres en la construcción de la nación. Como se ha señalado, hay diferentes formas por medio de las cuales las mujeres participan en la construcción de la nación. No obstante, algunas formas de participación predominan sobre las otras. La invisibilización de las mujeres como agentes activas en la construcción de la nación contrasta con su preminencia como símbolo, como sostiene Yuval-Davis, a pesar de estar ocultas: “las mujeres no sólo entraron en la arena nacional, sino que estuvieron siempre allí y fueron centrales en las construcciones y reproducciones de aquella” (2004: 16). Por el contrario, donde sí son visibles es como símbolo de la nación, donde no necesariamente tienen una presencia proporcional a su participación como agentes activas. Esto se ha demostrado en numerosos estudios de caso como Argelia, Yugoslavia e Indonesia (Abdo, 1994; Mayer, 2000; McClintock, 1993; Mostov, 2000; Sunindyo, 1998). Bracewell y Enloe (1996; 1989) sostienen que, en términos generales, existe una separación entre las mujeres como símbolos y su participación como actrices autónomas e individuales en la construcción de la nación. Para nuestra propuesta de análisis nos centramos en la contradicción entre la predominancia de las mujeres como símbolo y su participación como agentes activas de la nación.

Por tanto, frente a la paradoja de la representación de las mujeres como símbolo de la nación y su participación activa, hacemos la siguiente propuesta de *matria*: la nación es una *matria* cuando se da una superposición entre la importancia del papel de las mujeres como agentes activas en la construcción de la nación y como símbolo. Al recurrir a la *matria*, nuestro objetivo es, por un lado, visibilizar la participación activa de las mujeres palestinas en la construcción de la nación, y por el otro poner en valor la presencia de las mujeres como símbolo. Entendiendo además que la *matria*, mantiene una relación de retroalimentación entre la nación feminizada como símbolo y las acciones de las mujeres como agentes activas. Es decir, la representación no es solamente simbólica, sino que tiene consecuencias para las mujeres. Ser símbolo repercute en la forma en que las mujeres viven dentro de la sociedad en tanto que mujeres y en cómo toman decisiones sobre sus cuerpos.

A continuación, en la segunda parte de la tesis abordamos la construcción de la nación palestina como comunidad imaginada. Nos centramos en la participación de las mujeres palestinas en la construcción de la nación como agentes activas y como símbolo. Por último, proponemos que la nación palestina es una *matria*.

## II. Haciendo patria: Palestina en femenino e imaginada

## 3. Construyendo la patria palestina

### 3.1. La comunidad imaginada palestina: nación sin límites

La nación palestina, en tanto que comunidad imaginada, se construye, como todas las naciones, en torno a la experiencia compartida de identificación de sus miembros. Si de acuerdo con los planteamientos de Anderson la *comunidad imaginada* es inherentemente limitada, las particularidades históricas de la nación Palestina la convierten en una nación sin límites, una nación que trasciende las fronteras terrestres y la geografía. Las fronteras de la ocupación se caracterizan por ser particularmente porosas y móviles; hay una continua expansión del territorio controlado por el Estado de Israel desde su creación. Como sostiene Long, las fronteras ratificadas en la Declaración de Independencia Israelí de 1948 cambiaron antes de pasar el primer año, ya que la “guerra de independencia”<sup>27</sup> aumentó el territorio israelí un cuarto más de su tamaño (2006: 110). Posteriormente en 1967, Israel ocupó las áreas de Cisjordania, la franja de Gaza, los Altos del Golán y la península del Sinaí egipcia que fue eventualmente devuelta a Egipto. El cambio en las fronteras no se limita a las llamadas “Guerras árabe -israelíes” ya que el Estado de Israel ha convertido los asentamientos y los puestos de control en instrumentos permanentes de expansión del territorio; como afirma Helga Tawil-Souri, “hacer mapas de los puestos de control es un ejercicio absurdo de documentar el cambio temporal en el paisaje de la ocupación, un mapa creado hoy no necesariamente refleja lo que había ayer y probablemente esté obsoleto mañana” (2011: 7).

Uno de los mitos fundacionales del sionismo afirma que el territorio estaba vacío y que Palestina era un desierto al que hicieron florecer. Como señala Anderson, la antigüedad de las naciones, así sea “subjetiva”, tiene una importancia central para quienes forman parte de la nación (Anderson, 1993: 22). El mito sionista busca imponerse sobre la versión de la antigüedad histórica de la nación palestina. Para contrarrestar esta narrativa, y por la dinámica de todo nacionalismo, tanto en el

---

<sup>27</sup> Esta terminología del Estado de Israel que refiere a la “independencia” es tal y como sostiene Bamyeh un plagio del vocabulario de movimientos anticoloniales “que ilustra la viciosa naturaleza de esta forma particular de nacionalismo que borra a las víctimas bajo el estandarte de su propia libertad” (Bamyeh, 2003: 826).

discurso político palestino como en las expresiones artísticas, se hace referencia constantemente a los cananeos como uno de los pueblos en los que Palestina tiene sus raíces históricas, lo que dotaría al territorio de profundidad y continuidad.

Al no tener las naciones una fecha exacta de nacimiento o de muerte, los hitos de la historia nacional, según Anderson, se marcan a partir de acontecimientos que deben ser recordados u olvidados, tales como los asesinatos, las guerras, etc. Anderson sostiene que lo que se recuerda y se olvida durante la creación de la historia nacional es lo que va construyendo la biografía de la nación. La Nakba es el punto de referencia crítico de la biografía de la nación palestina, que al mismo tiempo se constituye en un elemento clave para imaginar la nación a partir de la experiencia de simultaneidad. La Nakba o “desastre” se puede definir desde una óptica palestina como la creación del Estado de Israel en 1948 en territorio de Palestina (Gómez García, 2019: 281); es un acontecimiento que marca un antes y un después en la memoria e historia palestinas. Sin embargo, además de un marcador temporal, la Nakba representa también una experiencia simultánea de desposesión. Como señala Ibrahim Abu-Lughod, “la Nakba se ha convertido en una línea de demarcación entre dos periodos opuestos. Tras 1948 las vidas de los palestinos a nivel individual, comunitario y nacional fueron dramática e irreversiblemente cambiadas” (2007: 3). Este acontecimiento ha permitido a los miembros de la nación palestina imaginarse como una comunidad que de manera sincrónica y colectiva fue despojada del territorio y de sus hogares. La dureza y simultaneidad de esta experiencia identifica a los miembros de la comunidad imaginada palestina sin importar dónde se encuentren. Comparten la catástrofe como marcador temporal a partir del cual se inician los relatos nacionales, personales y familiares<sup>28</sup>.

Si bien la Nakba tiene una ubicación concreta en el tiempo, también ha de ser entendida como un proceso continuo de desposesión que se extiende hasta el momento actual. Como sugieren algunos autores, la Nakba es un lugar de memoria colectiva que “conecta a todos los palestinos a un punto específico en el tiempo que se ha convertido en su eterno presente” (Sa'di, 2002: 177). Es decir, la Nakba no ha

---

<sup>28</sup> Rosemary Sayigh destaca que uno de los aspectos más llamativos de las entrevistas que realizó a palestinos en campos de refugiados es que sus historias inician a partir de la Nakba en lugar de comenzar con el día de nacimiento, lugar de origen o sus primeros recuerdos. La Nakba es el inicio del relato (Sayigh, 1998: 45).

terminado, después de setenta años, el “desastre” continúa. La catástrofe palestina pervive en la memoria y reconfigura las prácticas cotidianas de sus miembros, incluso de aquellos que no vivieron la Nakba pero que han crecido con el relato de lo ocurrido y pueden conectarlo con la realidad diaria. Zarefa Ali sostiene que la Nakba es un proceso continuo que se refleja en las narraciones palestinas que se transmiten de generación en generación; para aquellos que narran, el proceso de desposesión no ha concluido (2013: 6). La obra de Ali, que incluye entrevistas a refugiados palestinos de tercera generación, muestra cómo la Nakba se mantiene viva en las narraciones de los más jóvenes. Por ejemplo, como expresa Nada, una de las entrevistadas por Ali:

La Nakba continúa mientras sus consecuencias continúen. La gente no ha regresado a sus tierras, el territorio no ha sido devuelto a su pueblo, nadie ha podido regresar a su aldea. La gente vive aún en campos de refugiados y algunos viven fuera del país. Es una Nakba continua, la Nakba no solo sucedió cuando (los palestinos) salieron de sus tierras, es todas las catástrofes que vivieron como resultado de la Nakba. Mientras una nueva generación de refugiados nazca y viva la vida de un refugiado, esto es una Nakba continua (Ali, 2013: 76).

De acuerdo con Lila Abu-Lughod este fenómeno se puede considerar como *posmemoria*. Abu-Lughod retoma el concepto de posmemoria de Hirsch (1997) quien desarrolló su investigación en torno a la memoria de las víctimas del holocausto. La posmemoria se define como “la experiencia de tener la realidad de cada día eclipsada por la memoria de un pasado mucho más significativo vivido por los propios padres” (2017: 144). Sin embargo, como sostiene Abu-Lughod, en el caso palestino, la posmemoria tiene un valor especial porque el pasado no se ha convertido en pasado aún. Estaríamos de nuevo ante otra de esas particularidades del complejo entramado político, histórico y emocional palestino.

Ahora bien, si podemos constatar que la Nakba se erige en una de las bases de la comunidad imaginada palestina, esta lleva inevitablemente asociada la idea de retorno, ya que como sostiene Rashid Khalidi:

En sentido abstracto, si la expulsión fue una injusticia para el pueblo palestino en términos nacionales y humanitarios y marcó el comienzo de un periodo de desastres para ellos, entonces en lo que respecta a los palestinos, el daño que se les hizo solo puede ser corregido y los desastres podrán ser concluidos a través del retorno a la patria (1992: 30).

Además, según Khalidi, hay una oposición simbólica entre la idea de retorno y la descripción de los palestinos como refugiados. Esta oposición es visible en la terminología empleada por organizaciones políticas palestinas. Durante el primer Congreso Nacional Palestino celebrado en Jerusalén en 1964 se acordó que se reemplazaría el término refugiados por el término ‘retornados’ (Khalidi, 1992: 30). La idea del retorno, además de un vínculo contingente con el territorio, mantiene viva una Palestina idílica en la memoria de quienes fueron expulsados. Las aldeas se mantienen inalteradas en la memoria sin importar el paso del tiempo. La memoria palestina se vuelve disidente, al crear una contra historia frente al colonialismo sionista que se ha encargado de establecer mapas, historia y museos para crear una forma de pensar sobre sus dominios y usar la historiografía como una herramienta para ejercer poder y dominación, imponiendo sus propios imaginarios sobre esos territorios. Estas operaciones coinciden con el retrato realizado por Anderson del Estado colonial, que imagina sus dominios a través de los seres humanos que gobierna, de la geografía y del relato que legitima su imperio (Anderson, 1993: 228).

La nación palestina se convierte por estas experiencias únicas en una nación sin límites a pesar de la fragmentación de la población entre varios Estados, ya que como sostiene Khalidi: “lo que los palestinos comparten ahora es mucho mayor que aquello que los separa; todos han sido desposeídos, no son dueños de su propio destino” (2010: 194). No obstante, la experiencia de la desposesión se revierte en una forma de cohesión que sumada al amor a la nación da forma a la comunidad imaginada palestina que también se nutre del deseo de sus miembros de defender su existencia. Una de las formas de hacerlo es a través de la memoria. Como sostienen Sa’di y Abu-Lughod la memoria palestina es “una de las pocas armas disponibles para aquellos contra quienes se ha vuelto la marea de la historia” (2017: 39). La memoria palestina se expresa y transmite de manera continua sobre todo a través de la expresión oral<sup>29</sup> que “restituye a Palestina a través de las narrativas locales que se

---

<sup>29</sup> La importancia que la memoria oral está cobrando en el caso palestino se refleja en los importantes esfuerzos que se han realizado para preservarla y registrarla, sobre todo en las últimas décadas. En el marco del *al-Nakba History Oral Project* del año 1999 promovido por la ONG *Palestine Remembered* se realizaron ciento treinta entrevistas de más de dos horas cada una con refugiados palestinos que vivieron la Nakba a la edad de doce años o más. El audio de las entrevistas se puede consultar en su página web. El objetivo del proyecto es salvar las experiencias y recuerdos de los sobrevivientes de la Nakba para la siguiente generación (Palestine Remembered, 2019). En el año 2002 se creó el Nakba Archive por Diana Allan y Mahmoud Zeidan. El archivo cuenta con seiscientos cincuenta entrevistas en vídeo con refugiados palestinos de primera generación en Líbano. El objetivo del proyecto es



asumen como una parte de la práctica diaria”, como sostiene Allan (2005: 2). Asimismo, otra forma de combatir al olvido son las denominadas historias de pueblos o *sirat qarya*, que tal y como propone Davis (2016) convierten la *autobiografía* de los pueblos en biografías colectivas compuestas de recuerdos de quienes vivieron allí, convirtiendo la memoria en fuente de la historia de la nación palestina.

Las mujeres han desempeñado un papel fundamental en la memoria e historia oral palestinas y se han erigido como depositarias de los recuerdos y guardianas de la cultura y de la tradición. Rosemary Sayigh<sup>30</sup> distingue entre la historia y la herencia para referirse a la forma de orientar el pasado y destaca que las mujeres, especialmente las palestinas, son transmisoras de narraciones y actividades culturales que forman parte de la herencia. Además, afirma que la historia tiende a excluir a las mujeres porque requiere conocimiento de hechos y cronología (2017: 228). Sin embargo, como resultado del estudio de los relatos de las mujeres palestinas de los campos de refugiados de Sabra y Shatila, Sayigh sostiene que dichas mujeres combinan herencia e historia creando una categoría que dibuja nuevos límites de género (2017: 230). En la misma línea, Fatma Kassem, que ha centrado sus investigaciones en las mujeres palestinas de Lyda y Ramleh, sostiene que: “las palestinas han creado espacios de resistencia para la memoria colectiva en la esfera privada cuando politizan y colectivizan el lenguaje sobre el hogar y el cuerpo y convierten la memoria en una experiencia personal y colectiva” (2013: 11). De ahí que las mujeres sean clave para el proceso de imaginar la nación palestina ya que mantienen la memoria de las aldeas y los hogares. De esta forma las mujeres luchan contra uno de los slogans del sionismo: “los viejos morirán y los jóvenes olvidarán”<sup>31</sup>. Esta frase se cita frecuentemente tanto por las madres palestinas como por los más

---

documentar las voces y experiencias de aquellos que vivieron la Nakba, pero sin un simbolismo político, sino como memoria personal (Allan & Zeidan, 2011). El proyecto más reciente es el *Palestinian Oral History Archive* de la Universidad Americana de Beirut, creado en 2019, que compila más de mil horas de entrevistas a palestinos que vivieron la Nakba, quienes describen sus experiencias de desplazamiento y exilio, así como la vida y cultura palestina antes de 1948. Todo ello se ha incluido en un mapa interactivo en línea que permite a los usuarios escuchar los testimonios en el contexto de los mapas.

<sup>30</sup> Sayigh se basa en la clasificación de E. Valentine Daniel (1996) de historia y herencia.

<sup>31</sup> La cita se ha atribuido a Ben Gurión y a Golda Meir. Sin embargo, no hay una referencia clara de que estas palabras hayan sido pronunciadas por alguno de estos dos líderes políticos (Winstanley, 2013).

jóvenes quienes sostienen que, a través de la memoria y la tradición oral, los palestinos no olvidarán su nación.

Además de mantener la memoria, las mujeres palestinas tienen un papel central en la construcción de la nación, que es el objeto de este capítulo, a lo largo del cual nos centramos en mostrar la importancia de las mujeres en la construcción de la nación palestina. A continuación, abordamos dos de las formas de participación de las mujeres en la construcción de la nación, como se explica en el capítulo dos: como agentes activos y como símbolos de la nación. El primer apartado se dedica a la participación activa de las mujeres palestinas en la construcción de la nación, desde el mandato británico hasta la Intifada. Mientras que en el segundo nos centramos en las mujeres palestinas como símbolo de la nación y su representación en expresiones culturales y artísticas.

## **3.2. Las mujeres palestinas como agentes activos en la construcción de la nación**

### **3.2.1. Durante el mandato británico**

Aunque en términos generales no está documentado un movimiento de mujeres organizado, es posible identificar desde el mandato británico la participación de las mujeres en diferentes ámbitos de la esfera pública y privada desde donde se contribuyó a la lucha nacional (Abdulhadi, 1998; Fleischmann, 2003; Hasso, 1998; Peteet, 2013). Ello sin olvidar que las mujeres palestinas se inspiraron y estuvieron en contacto con otras mujeres de la región, ya que en ese momento estaba sucediendo el denominado “despertar de las mujeres” (*al-Nahda al-nisaiyya*<sup>32</sup>), principalmente en Egipto, Turquía e Irán (Gijón Mendigutía, 2015: 34). Además, en Siria y Líbano había un importante movimiento de mujeres que luchaban activamente por sus derechos; por ejemplo, en Beirut por medio de la *Union Feministe Arabe* y con las contribuciones a la revista *al-Mara al-Yadida* (la mujer nueva), que tuvo gran circulación alrededor de 1910 (Mogannam, 1937: 64).

---

<sup>32</sup>*Al-Nahda al-nisaiyya* es el término que utilizaban los mismos grupos de mujeres en la región para caracterizar sus esfuerzos de organización colectiva (Fleischmann, 2003: 98).

Desde inicios del siglo XX, mujeres palestinas de diferentes estratos sociales lucharon contra el colonialismo sionista. Esta participación se produjo en el contexto de las primeras movilizaciones contra el mandato británico, ya que “el nacionalismo se había convertido en un importante recurso para la élite política (palestina) y para la juventud educada” (Matthews, 2006: 199). Desde 1923 comenzaron a organizarse los primeros boicots al gobierno, a los partidos y a las asociaciones judías, así como una política de no cooperación con las autoridades mandatarias (Matthews, 2006: 35). Asimismo, las primeras dos décadas del siglo serían clave para la colonización sionista ya que se firmó la Declaración Balfour en 1917 que prometía “el establecimiento en Palestina de un hogar nacional para el pueblo judío”. Igualmente, se dio un aumento de las *aliyot*<sup>33</sup> o migraciones hacia lo que los israelíes denominaron la “tierra santa”, se creó la Hagana<sup>34</sup>, así como la Histadrut (Confederación General de los Trabajadores), pieza clave de la colonización que: “creó una situación de “mercado de trabajo dividido” (*split labor market*), de “apartheid económico”; con la contratación preferente de judíos y el despido de palestinos” (Barreñada & Valle, 2003: 14). Las protestas de 1929, 1933 y 1934 tendrían como consecuencia cientos de detenciones y fusilamientos. Es en este contexto en el que las mujeres comenzaron a organizarse para responder a la violencia ejercida por las autoridades mandatarias británicas contra los palestinos. Como señala Peteet, en estas primeras movilizaciones “las mujeres palestinas se percibían como víctimas del sionismo, no como mujeres en una categoría social separada, sino como palestinas que sentían su identidad y supervivencia amenazadas” (2013: 42). En particular, las mujeres de clase media y alta tuvieron un papel activo, tanto en las manifestaciones en las calles como en la política. Matiel Mogannam fue una de las mujeres más activas durante el mandato británico; organizó manifestaciones y participó activamente en la movilización y creación de asociaciones de mujeres. Además, Mogannam dejó documentada la actividad de las mujeres palestinas en el libro titulado *The Arab*

---

<sup>33</sup> *Aliyot* es el plural de *aliyá* en hebreo; esta palabra se utiliza para denominar la “migración hacia la tierra sagrada”, que en la tradición judía se considera un acto sagrado y literalmente significa “ascensión” (Hacohen, 2001).

<sup>34</sup> Diversas fuentes la identifican a la Hagana como organización paramilitar y otras como movimiento de liberación nacional, mientras que algunas la califican como una organización terrorista. No obstante, un punto común en la literatura es la relación favorable que la Hagana tenía con las autoridades mandatarias británicas (Ozacky-Lazar & Kabaha, 2002).

*Woman and the Palestine Problem* publicado en 1937 en el que, según sus propias palabras:

Intenta dar una imagen de la mujer árabe en Palestina, particularmente relacionada con los logros nacionales de la mujer y explicar el poco, pero útil, trabajo que ha hecho en la causa de su país desde el establecimiento del mandato británico; abandonando como hizo, las restricciones tradicionales para formar parte del movimiento nacional, a pesar del riesgo de sufrimiento, de ser heridas y de muerte (Mogannam, 1937: 11).

Según Mogannam, la primera organización de mujeres se creó en Haifa en 1911 con el nombre *Christian Public Charity Society for Ladies*, seguida de la *Arab Union of Haifa* dirigida por Sadij Nassar; las actividades giraban en torno a proyectos humanitarios y de caridad. Asociaciones similares se crearon en Nablus, Tulkarem, Jenin, Acre, Ramala y Belén, fomentando la educación de las niñas además de apoyar a los más desfavorecidos (1937: 63).

En 1920, un grupo de mujeres formó parte de una delegación que se reunió con el Alto Comisionado Británico para pedir la anulación de la Declaración Balfour y que se pusiera fin a la tortura y el maltrato de prisioneros por las autoridades mandatarias (Peteet, 2013: 43). Además, estas mismas mujeres enviaron una carta al administrador de la región en la que expresaban su posición frente a la declaración:

Hemos leído sus declaraciones concernientes a los asentamientos judíos en nuestro país y de hacer (Palestina) su hogar nacional (...) Ya que este derecho es perjudicial para nosotros en todos los sentidos (...) nosotras mujeres musulmanas y cristianas que representamos a otras mujeres de Palestina protestamos vigorosamente contra estas declaraciones que buscan subdividir nuestro país (Gijón Mendigutía, 2015: 43).

En 1921 se fundó la *Yamiyyat al-mara al-arabiyya* (Asociación de la Mujer Árabe), primera organización política de mujeres en Palestina. Dicha organización sería el antecedente del *al-Ittihad al-nisai al-arabi* (Unión de la Mujer Árabe) que surgió en 1929. Tal y como afirma Fleischmann, a partir de la creación de esta unión se estableció un nuevo marco organizativo para el movimiento de mujeres y se crearon comités locales (2003: 115). El año 1929 fue un punto de inflexión en la organización de las mujeres durante el mandato británico, ya que tras el levantamiento o rebelión de al-Buraq en contra del muro de las lamentaciones hubo un aumento aún mayor de la inmigración judía y de los arrestos y sentencias de muerte de palestinos. En palabras de Matiel Mogannam: “No era extraño que esas angustiosas circunstancias en las que se encontraba Palestina en 1929 tuvieran como resultado el mayor cambio en la vida de la mujer árabe en Palestina y en la concentración de sus fuerzas” (1937:

69). Estos hechos impulsaron la celebración del primer Congreso Palestino de Mujeres Árabes el 26 de octubre de 1929 en Jerusalén para buscar una solución a la situación. Asistieron entre doscientas y trescientas mujeres que pertenecían a diferentes organizaciones (Mogannam, 1937: 71). En el Congreso se acordaron resoluciones acerca de la Declaración Balfour y sobre el gobierno nacional, y se concertaron las acciones a seguir. Además, entregaron un memorándum al alto comisionado británico para que lo transmitiera al gobierno del rey, que comenzaba con la siguiente declaración:

Nosotras, las mujeres árabes de Palestina, habiendo enfrentado dificultades económicas y políticas y viendo que nuestra causa no ha recibido hasta ahora la solidaridad y ayuda que merece, hemos finalmente decidido apoyar a nuestros hombres en la causa, dejando de lado todos nuestros deberes y tareas en las que hasta ahora estábamos comprometidas (Mogannam, 1937: 74).

El memorándum fue repartido en varios consulados en Jerusalén durante la manifestación de mujeres en coches, organizada por el Congreso Palestino de Mujeres Árabes. Ciento veinte coches salieron del lugar donde se celebró la reunión terminando la manifestación en la puerta de Damasco.

Las mujeres campesinas también participaron en la lucha contra el sionismo ya que sintieron sus efectos de manera directa en sus comunidades, que fueron atacadas físicamente. Hubo dos tipos de participación de las mujeres campesinas: por un lado, en las acciones de resistencia, y por otro, con participación en la lucha armada. Participaron en huelgas, manifestaciones y en el boicot a productos, resistieron la confiscación y la expropiación de sus tierras al tiempo que apoyaban la guerrilla (Abdo, 1995; Peteet, 2013). También participaron en los levantamientos lanzando piedras desde los tejados y fueron descritas en los informes de la policía británica como “beligerantes” e “incitadoras”. Además, los informes advertían de que las mujeres estaban participando activamente e instigaban a los jóvenes a convertirse en combatientes (Fleischmann, 2003: 126). Esto se puede considerar una forma de agencia política equiparable a lo que Rajeswari Mohan identifica como tal durante otro momento histórico de Palestina, la Intifada de 1987: “es agencia cuando las madres llaman a sus hijos a participar en la Intifada, ya que la militancia es la única forma de tener dignidad y humanidad” (1998: 68).

La resignificación de la muerte de los hombres ejecutados por las autoridades del mandato británico es simbólicamente significativa dentro de las acciones de las mujeres, un ejemplo de esto es Umm Mohammad (la Madre de Mohammad, forma tradicional del nombre en árabe). En 1930, Mohammad Jamjum fue ejecutado en Hebrón, condenado a muerte por su participación en los levantamientos de 1929. Tras la ejecución, una gran cantidad de personas comenzaron a reunirse en casa de su madre para expresar sus condolencias, Umm Mohammad no quiso recibir a nadie y desde dentro de la casa exclamaba: “¿Por qué lloran? Yo estoy orgullosa de mi hijo, que ha adquirido honor a través del martirio” (Peteet, 2013: 51). Esta historia muestra cómo se dio un valor moral a la noción de sacrificio y a las madres que pierden a sus hijos en la causa. Otras madres siguieron este ejemplo, y con estas acciones fueron cambiando el significado de los fallecimientos, pasando del sufrimiento al orgullo al dar a sus hijos a la lucha por la liberación.

La participación de las mujeres en la resistencia, sobre todo campesinas, a través de acciones como esconder armas, resistir la ocupación de sus tierras, asistir a los ahorcamientos de prisioneros por participar en las revueltas y honrarlos como parte de la causa, entre otras, se pueden conceptualizar como una forma de utilizar las “armas de los débiles”. Dicho concepto fue acuñado por James Scott en 1985, quien lo utilizó para estudiar las formas de resistencia del campesinado en Malasia. Scott (1985) destacó su importancia y lo poderosas que pueden ser sus acciones al no requerir coordinación o planeación organizada. El concepto de “armas de los débiles” es de utilidad para enmarcar las acciones de resistencia de las mujeres campesinas palestinas desde el mandato británico hasta la creación de la Organización para la Liberación Palestina (OLP) en 1964, ya que constituyeron acciones de resistencia frente al colonialismo sionista sin ser acciones coordinadas por organizaciones o movimientos sociales.

El año de 1933 fue especialmente importante por la multitudinaria manifestación contra la visita del militar inglés Edmund Allenby. Además de organizarse un boicot, Jerusalén estaba repleta de manifestantes desde la Puerta de Damasco hasta la explanada de las mezquitas. En un gesto simbólico Matiel Mogannam, cristiana, pronunció un discurso en la Cúpula de la Roca mientras que Tarab Abd al-Hadi, musulmana, dio el suyo en la Tumba del Santo Sepulcro. Además de este acto, destaca la participación de varios grupos de mujeres campesinas por

primera vez en una manifestación en la ciudad (Gijón Mendigutía, 2015: 53). Los informes de la policía británica sobre las protestas y enfrentamientos y los comentarios sobre el alto comisionado británico mostraban preocupación porque: “una nueva característica inquietante de las protestas fue el destacado papel jugado por mujeres de buena familia y por otras mujeres... no dudaron en unirse a los ataques a la policía y fueron conspicuas en incitar a los hombres a luchar más” (Swedenburg, 2003: 176).

Entre los años 1936 y 1939, a pesar de que su participación era poco común, las mujeres se sumaron a la lucha armada en las zonas rurales y sentaron un precedente para la época (Peteet, 2013: 52). Las mujeres en las zonas rurales, según Swedenburg tenían más libertad para participar en las revueltas, estaban más involucradas que las mujeres de las áreas urbanas y tuvieron un papel esencial como proveedoras de alimentos y municiones (2003: 179).

Diversas fuentes citan a Fatme Ghazzal como la primera mujer palestina que se conoce que ha muerto en combate, la primera mártir palestina, fallecida en la batalla de Azzoun (1936) (Majd, 2010). Otro ejemplo de este tipo de participaciones es el grupo de *Rafiqat al-Qassam* (Compañeras de al-Qassam) probablemente establecido entre 1928 y 1933, cuando al-Qassam organizó la *Yamiyyat al-shubban al-muslimin* (Asociación de Jóvenes Musulmanes) (Mattar, 2005: 408). Izzedin al-Qassam fue una importante figura política durante el mandato británico de Palestina, fundador de los primeros grupos organizados de guerrilleros que comenzaron a reunir armas, entrenar a jóvenes y atacar asentamientos judíos entre 1931 y 1933. Incluso tras su muerte en 1935 el grupo *Ijwan al-Qassam* (los hermanos de al-Qassam) continuó sus actividades y según algunas fuentes la revuelta de 1936 fue detonada por un ataque de los *Ijwan* (Mattar, 2005: 409). Fleischmann sostiene que las *Rafiqat al-Qassam* fueron un grupo de mujeres estudiantes que recibieron educación religiosa y política como parte de las actividades de la organización de al-Qassam (2003: 129). Peteet, por su parte, considera que *Rafiqat al-Qassam* fue el primer grupo de mujeres que recibió entrenamiento en el uso de armas (2013: 56).

Ted Swedenburg destaca los paralelismos entre la participación de las mujeres en la llamada “Revolta de 1936”<sup>35</sup> y la Intifada de 1987 a través de un incidente ocurrido en mayo de 1936 en Kafr Kanna cuando un convoy de militares judíos fue atacado con un aluvión de piedras. La policía detuvo a tres sospechosos, pero mientras que las autoridades buscaban a más personas para aprehender, un grupo de mujeres lanzó una gran cantidad de piedras a la policía. Uno de ellos fue gravemente herido y el resto comenzó a disparar a las mujeres, una chica de dieciséis años, que lanzaba piedras, fue herida por una bala y murió (Swedenburg, 2003: 173). Según Swedenburg, esta historia nos muestra que lanzar piedras ya había sido utilizado como estrategia antes de la Intifada, aunque lo que considera notable es que esto prueba que la Revuelta de 1936 no fue solamente “el trabajo de los rifles de los muyahidín” (2003: 174). Más llamativo y relevante para la presente investigación es que la participación de las mujeres que formaron parte de la revuelta ha sido de alguna manera “sistemáticamente negada” (Swedenburg, 2003: 174). Una de las diferencias sustanciales que se evidencian en el relato de Swedenburg es la percepción negativa de la participación de las mujeres en ese periodo, ya que la mujer asesinada por la policía es descrita como una “mala chica”, una apreciación compartida por los oficiales británicos y por habitantes del pueblo (2003: 174).

Las mujeres activistas en Haifa, una de las ciudades palestinas con más industria y trabajadores, fueron particularmente activas y varias de ellas detenidas por no respetar el toque de queda. Existen informes de la policía británica que describen que mujeres, acompañadas de jóvenes, forzaron a los dueños de las tiendas a obedecer las huelgas comerciales declaradas por el movimiento rebelde en 1929 (Swedenburg, 2003: 177). La ya mencionada Sadij Nassar es un ejemplo de una mujer de Haifa que participó en el movimiento de mujeres desde sus comienzos; asistió al primer Congreso de Mujeres Árabes de 1929. En su ciudad natal organizó el boicot y estaba a la cabeza de la Asociación de la Mujer Árabe. Su encarcelamiento por los británicos en 1939 provocó numerosas protestas y fue descrita por la policía británica como una “mujer muy peligrosa” “una amenaza para la seguridad pública” y

---

<sup>35</sup> La Revuelta de 1936 ha pasado a ser rebautizada como la primera Intifada, acaecida entre 1936 y 1939 y “tuvo lugar cuando los palestinos se levantaron masivamente contra Gran Bretaña por favorecer esta la colonización sionista de Palestina” (Gómez García, 2019: 190).



“una prominente agitadora” que había organizado manifestaciones violentas (Gijón Mendigutía, 2015: 62).

Además, la participación de las mujeres en las actividades contra el mandato en muchos casos significaba “estirar los límites de la esfera doméstica” (Swedenburg, 2003: 189). Por ejemplo, después de 1937 las autoridades británicas declararon ilegal la posesión de cualquier arma o munición y el castigo era la sentencia a muerte. A partir de entonces las mujeres comenzaron a esconder las armas en sus ropas o en sus canastos; las autoridades británicas no sospechaban de las mujeres y cuando comenzaron a hacerlo, no contaban con suficientes mujeres policía para registrar a las mujeres (Swedenburg, 2003: 189).

Durante los años treinta el feminismo árabe en general se fortaleció en torno a la causa palestina. En 1938 se celebró en Cairo el Congreso Oriental de mujeres para el Apoyo de la causa palestina. El congreso fue organizado por Huda Sha’arawi de la Unión Egipcia de Mujeres y Bakia Al-Azmeh de la Unión Siria de Mujeres. Asistieron doce representantes palestinas y en el congreso se denunciaron las injusticias contra el pueblo palestino y se apoyó la Carta Nacional Palestina (Badran, 1995: 121). Las palabras finales del Congreso, pronunciadas por Zulayja Al-Shihabi reflejaban la solidaridad de las mujeres árabes con Palestina:

Cada una de nosotras está convencida de que la causa palestina se ha convertido en un asunto que preocupa a todos los pueblos de Oriente; que el pueblo palestino no está solo en la lucha para liberar a nuestro país; y que las mujeres árabes y orientales apoyan a sus hermanas palestinas (Muñumer Muhiar, 2015: 153).

Además de la organización de manifestaciones, el trabajo por la comunidad, que a su vez era una forma de colaboración política, constituyó otra forma de participación de las mujeres. Reunían dinero para comprar armas, tejían ropa para los combatientes y proveían de ayuda financiera a las familias de fallecidos y detenidos (Peteet, 2013: 54). Estas actividades sustentaron en gran medida la resistencia palestina durante las movilizaciones y protestas de 1929, 1933, 1934 y hasta 1939. En este último año el Gobierno británico emitió el “Libro Blanco”, documento en el que se limitaba la inmigración judía y se restringía el traspaso de tierras. En dicho documento, el Gobierno británico se comprometía a “apoyar un Estado palestino independiente en un periodo de diez años, donde árabes y judíos compartieran el gobierno salvaguardando el bienestar de sus comunidades” (MacDonald, 1939: 3).

A principios de la década de los cuarenta, la resistencia palestina estaba relativamente inactiva y pedía poner en práctica el “Libro Blanco” de 1939. Según Muñumer, al quedar los intereses políticos temporalmente en segundo plano, las mujeres se volcaron en los derechos de los prisioneros y en apoyar a los huérfanos, ambas secuelas sociales de las revueltas de los años anteriores (2015: 157).

No obstante, al terminar la Segunda Guerra Mundial, la situación cambió. En 1946, el *al-Layna al-Aliya al-Arabiya* (Alto Comité Árabe)<sup>36</sup>, llamó a una huelga general en respuesta a las recomendaciones de la Comisión Angloamericana de admitir cien mil judíos en el territorio palestino (Qumsiyeh, 2011: 92). Promovido por el presidente estadounidense Truman, las Naciones Unidas recomendaron un plan de partición de Palestina en noviembre de 1947, que daba control al movimiento sionista del cincuenta y cinco por ciento del territorio. En ese mismo año, Moheba Khorsheed, profesora de Jaffa fundó la organización *Zahrat al-uqhuwan* (Margarita). Al inicio, la organización se dedicó al trabajo de caridad y social, pero al poco tiempo cambió de objetivos al volverse una organización armada formada por mujeres que además proporcionaba ayuda y suministros a los combatientes (Jahshan, 2016: 3). Sus actividades incluían esconder y transportar armas, dar apoyo médico a los heridos, proveer de comida, agua y municiones, hacer barricadas y cavar trincheras (Palestine Liberation Organization, 1975: 7). Moheba era miembro de la Asociación de la Mujer Árabe y era conocida por los discursos que pronunciaba durante las manifestaciones. Su hermana Nariman, quien había sido parte de la organización desde el inicio, continuó con su labor después de que Moheba fuera expulsada de Palestina en 1948 y se exiliara en Egipto. Según Jahsan, el papel de Moheba y Nariman Khorsheed fue muy relevante, pero hay pocos datos disponibles ya que la mayor parte de la información sobre este grupo armado se encuentra en el archivo de la Hagana (2016: 6).

Durante los años 1946-1947 las organizaciones de mujeres se mantuvieron activas. La Unión de la Mujer Árabe celebró numerosas reuniones de coordinación nacional, además de organizar protestas por las detenciones y solicitar investigaciones sobre las órdenes de expulsión de líderes palestinos como Jamal al-

---

<sup>36</sup>Órgano político creado en 1936 por Hajj Amin al-Husayni, para representar los intereses de la comunidad palestina durante el mandato británico.

Husseini y Akram Zuayter<sup>37</sup> (Muñumer Muhiar, 2015: 162). En la última reunión de la Unión antes de 1948 se adoptó una resolución que llamaba a las mujeres a prepararse para la guerra y organizar las acciones a realizar. Se crearon pequeños hospitales locales, se enseñaron primeros auxilios y se reunieron fondos para comprar armas y municiones (Muñumer Muhiar, 2015: 164).

Parece evidente, pese a los múltiples silencios de la historia, que las mujeres palestinas participaron desde principios del siglo XX en la construcción de la nación palestina. A pesar de no hacerlo por medio de un movimiento unificado, fueron centrales en actividades políticas, económicas e incluso militares. Cabe destacar, como sostiene Swedenburg, que las mujeres palestinas, sobre todo las que participaron en la Unión de la Mujer Árabe, no articularon una agenda específica para las mujeres ni lucharon por más derechos, aunque se veían a sí mismas como el ala femenina del movimiento de resistencia palestino (2003: 177). Una de sus contribuciones esenciales fue que, por medio de las organizaciones que crearon y las reuniones que celebraron, contribuyeron a consolidar la solidaridad del feminismo árabe con la causa palestina, sobre todo en Egipto.

### **3.2.2. De la Nakba a la Intifada**

Durante y después de la Nakba, las mujeres siguieron participando de diversas maneras en la lucha del pueblo palestino. Entre 1947 y 1948, algunas fallecieron incluso y son recordadas como las primeras mártires (Peteet, 2013: 58). Hayat al-Balbisi es recordada como una heroína. Murió en Deir Yassin, un poblado cercano a Jerusalén donde se cometió una de las mayores matanzas de palestinos en 1948<sup>38</sup>. Hayat, nacida en Nablus, era una joven profesora de colegio en Deir Yassin. Colaboró con la Cruz Roja y aprendió primeros auxilios. Durante la masacre, salvó a quince de sus estudiantes, resguardándolos en las instalaciones de la escuela. Es recordada

---

<sup>37</sup>Jamal al-Husseini fue un conocido político nacido en Jerusalén, participó en la organización de protestas contra el sionismo y las autoridades británicas. Akram Zuayter fue arrestado en 1931 por las autoridades británicas por criticar las políticas británicas a favor de los sionistas, además participó en la organización de las protestas en 1936.

<sup>38</sup>Deir Yassin era una aldea pastoril que fue ocupada el 9 de abril de 1948 “al irrumpir en la aldea, los soldados judíos rociaron las casas con fuego de ametralladora, lo que mató a muchos de sus habitantes. Después de eso, se reunió a los demás aldeanos y se los asesinó a sangre fría, los cadáveres fueron maltratados y cierto número de mujeres fueron violadas antes de ser asesinadas” (Pappé & Noriega, 2001: 130).

por haber auxiliado a varios heridos en una clínica que improvisó y en cuya puerta colgó el símbolo de la Cruz Roja, esperando que las instalaciones se respetaran y no fueran blanco de ataque. Sin embargo, la clínica fue atacada y murió en abril de 1948 (Al-Asaad, 3/4/2011). Juliette Nayif Zaka, también es recordada como una heroína, ya que también fue asesinada mientras atendía a los heridos en Deir Yassin (el-Qadir Yassin, 2011: 462). Hilwa Zeidan, por su parte, es recordada por haber tomado el fusil después de que su esposo e hijo fueran asesinados y disparar hasta ser alcanzada por una bala (Passevant, 1992: 64). Las historias sobre mujeres en Deir Yassin son relevantes debido a la importancia de esta masacre en la historia palestina, que trascendió por la violencia ejercida contra las mujeres de la aldea, los asesinatos a sangre fría y las historias sobre la evisceración de mujeres embarazadas. Deir Yassin se utilizó por el ejército de ocupación como un aviso de lo que eran capaces de hacer, para infundir terror, “fue una advertencia a todos los palestinos de que un destino similar les aguardaba si se negaban a abandonar sus hogares y marcharse” (Pappé & Noriega, 2011: 131).

A pesar de que existen muy pocos registros escritos sobre las actuaciones de las mujeres durante la Nakba, sus nombres son recordados por quienes han dado testimonio oral, por ejemplo, Fatima Radwan, sobreviviente de Deir Yassin, recuerda que Hayat al-Balbisi estaba reuniendo a los niños para protegerlos en la escuela (Elmuti, 2014: 3). La existencia de estas mujeres en las narraciones orales las muestra como heroínas, convirtiéndolas posteriormente en mártires de la nación. Zuhair al-Shawish sostiene que, como ya hemos apuntado, los nombres de las mujeres no se mencionan en los registros debido a tradiciones sociales, ya que se consideraba vergonzosa su participación (Abdel Hadi Qaasim, 2013: 4). No obstante, escritores palestinos como Emile Habibi, celebraron la resistencia de las mujeres durante 1948. En un artículo del periódico *al-Ittihad*, del que Habibi era editor, sostuvo que: “ellas luchaban codo a codo con los hombres para destruir las cadenas de la opresión, el sufrimiento y el hambre que ata a su pueblo (...) para defender el derecho de los campesinos de permanecer en su tierra, las mujeres de Kafr Munda estuvieron con los hombres, no dentro de sus casas sino frente a las balas de la policía” (Cooke, 1996: 173).

Según Ilan Pappé (2011), que pertenece a un pequeño grupo de historiadores israelíes revisionistas de su historia, la limpieza étnica de Palestina fue planeada y

sistemática. El plan Dalet, diseñado por David Ben-Gurión, fue la estrategia por medio de la que se planearon las acciones a seguir tras la salida de los británicos en 1948. La campaña militar y estratégica partió de la intimidación permanente y buscaba la expulsión de forma sistemática y total de los palestinos de su territorio (Pappé & Noriega, 2011: 54). Entre las estrategias planeadas, infundir terror en la población era un objetivo muy importante y bajo estos términos el cuerpo de las mujeres jugó un papel central, hay evidencias de que estas constituían el centro de los ataques y de que la violación se utilizó como un arma de expulsión. Como hemos abordado en el capítulo anterior, el cuerpo de las mujeres se convierte en este contexto tanto en una frontera de la nación como en un campo de batalla. Tanto los testimonios como los archivos israelíes muestran que este fue el caso durante la Nakba. Rosemary Sayigh, recogió historias de sobrevivientes de la catástrofe que reflejan que la pérdida del honor de las mujeres fue usada como una amenaza: “salimos de Palestina por el puerto. Mi padre dijo ‘ *Yallah*, no deben quedarse aquí, los judíos están atacándonos’. Temíamos por nuestro honor, debido a lo que pasó en Deir Yassin” (2017: 238). En otro de los testimonios recogido por Szymovics, un padre narra que “el motivo principal por el que dejamos nuestra aldea fue el honor (*ird*), sólo *ird*, ni dinero, ni niños, sólo *sharaf*, porque nosotros nos enteramos sobre Deir Yassin y al-Tantura, próximas a nuestra aldea donde ellos hicieron cosas a las niñas” (2017: 23)<sup>39</sup>. Estos casos eran conocidos por los líderes israelíes, según Pappé, Ben-Gurión estuvo informado de cada caso y lo apuntó en su diario en una subsección titulada “casos de violación” (2011: 178).

Como resultado de la expulsión y la tragedia, la necesidad de organizaciones dedicadas al trabajo social era apremiante. Muchas de las mujeres, en el marco de las organizaciones a las que pertenecían, se volcaron en ayudar a la población desplazada en campos de refugiados, hasta que se creó la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados Palestinos en 1949. Durante los años cincuenta y sesenta siguieron activas algunas asociaciones de mujeres tales como la Unión de Mujeres Palestinas, la Asociación de Mujeres Árabes y la Unión de la Mujer Árabe. Pero según Fleishchmann, las actividades de las organizaciones tenían un carácter diferente de

---

<sup>39</sup> De acuerdo con Ilan Pappé, existen tres fuentes principales que dan cuenta de las violaciones a mujeres durante la Nakba: los testimonios orales, los informes de organizaciones internacionales como la ONU y la Cruz Roja y los archivos israelíes (2011: 277).

aquellas realizadas durante el periodo anterior, ya que utilizaron una terminología diferente y tuvieron un mayor grado de implicación política (2003: 348). Destacan entre las actividades de carácter social, la creación por Hind al-Hussaini de un orfanato en Jerusalén llamado *Dar al-tifl* (Hogar del Niño), para acoger a cincuenta y cinco niños que sobrevivieron la masacre de Deir Yassin. Al-Hussaini creó una asociación para reunir fondos para la construcción y el orfanato se convirtió posteriormente en una escuela. Elizabeth Nasser, preocupada por la cantidad de niños que había en las calles de Jerusalén creó una organización para acoger a niñas en 1950 llamada *Rawdat al-Zuhur* (Hogar de las flores), la organización creció y se convirtió en una de las escuelas más importantes de Jerusalén (Al-Hout, 2018: 101).

Las mujeres también participaron en organizaciones políticas en la década de los cincuenta. *Al-ard* (La tierra) fue una organización política creada en 1958 y una de las primeras organizaciones que se estableció como una plataforma de organización para la defensa de la tierra palestina, hasta que fue ilegalizada por el Estado de Israel en 1965 (Ginsberg, 2012: 1). Una de sus fundadoras fue Najla el-Asmar, escritora y activista palestina nacida en Haifa. Najla publicó su primer artículo a principios de los años cincuenta, en la columna de opinión del periódico *al-Tawm*, su primer artículo tuvo un gran impacto, tras el cual comenzó a publicar artículos muy críticos. Publicó de manera regular en diversos periódicos como *al-Mirsad*, en el mensual *al-Rabita* y en revistas literarias como *al-Muytama* y *al-Fayr*, hasta 1958. Su último artículo, publicado en *Al-ard* fue muy discutido, porque versaba sobre la expulsión de los palestinos (Asmar, 1975: 24). Según Fouzi el-Asmar, hijo de Najla y miembro de *Al-ard*, esta organización fue la primera que intentó dar respuesta a las demandas de la población palestina antes de la creación de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) (Ginsberg, 2012: 2).

La creación de la OLP en 1964 tuvo un gran impacto en la organización y participación de las mujeres en la acción política. Como sostiene Peteet, se formó “un espacio en el que era posible uniformar las luchas, promover el desarrollo de las mujeres, todo desde la causa nacional” (Peteet, 2013: 63). Fatah, el brazo armado de la OLP y que durante los años sesenta fue el núcleo de la resistencia palestina, tuvo entre sus miembros a mujeres como Umm Lutuf y Umm Yihad cuyos esposos eran miembros fundadores de la organización (Kawar, 1996: 15). Estas mujeres son consideradas pioneras en la participación de mujeres en este periodo, ya que la

mayoría se incorporó a la causa palestina tras la guerra de 1967. Aunque, oficialmente, Fatah, no tenía unidades militares para mujeres. Umm Yihad consiguió que se incluyera a las mujeres en el Congreso General del Consejo Revolucionario, argumentando: “queremos entender por qué nos discriminan... nuestro movimiento no cree en la lucha de las mujeres. ¿Es entonces al final la mujer una frágil flor que simboliza y es imagen del movimiento o es una parte indivisible de la revolución?” (Kawar, 1996: 37). Meses después se abrió el primer campo de entrenamiento militar para mujeres. Posteriormente se abrirían otros en Siria y Jordania entre los años 1968 y 1969 (Kawar, 1996: 37).

Como parte de la OLP se había creado en el año 1965 la *al-Ittihad al-amm li-l-mara al-filastiniyya* (Unión General de Mujeres Palestinas) (UGMP). La primera reunión se celebró en Jerusalén y asistieron ciento treinta y nueve mujeres, la mayor parte en representación de alguna asociación. Uno de los primeros debates que tuvo lugar fue si las asociaciones consideradas de caridad debían involucrarse en acciones políticas<sup>40</sup>; asimismo, se discutió la incorporación de las mujeres en la lucha armada por la liberación de Palestina (Kawar, 1996: 32).

Según Aminah Jibreel quien formó parte de la Unión desde 1969, las actividades de la UGMP comenzaron con campañas de alfabetización de mujeres y de limpieza en los campos de refugiados. Se daban también clases de costura, bordado y de *dabke* (danza tradicional); pero lo más importante eran los eventos para crear conciencia del papel de las mujeres palestinas en la lucha por la liberación. En palabras de Jibreel “la prioridad era la liberación, se priorizaba el trabajo nacional sobre el social” (Nabulsi & Takriti, 2016a). En el campo de refugiados de Shatila se trabajó en incentivar a las mujeres a unirse a las filas de la revolución. Según relata Jibreel, las mujeres tuvieron entrenamiento militar y se dedicaron también a cuidar a los heridos y preparar alimentos para los combatientes en las cocinas centrales de la UGMP.

---

<sup>40</sup>El debate se llevó a cabo porque a pesar de que las mujeres ya participaban en asociaciones como una forma de trabajo político, esto no era abiertamente declarado.

La participación de las mujeres en la lucha armada se volvió común tras la creación de la OLP. May Sayigh, quien fue secretaria del Bureau de Mujeres de Fatah durante la década de los sesenta, da testimonio de la incorporación de las mujeres:

Los conceptos cambiaron considerablemente. En los campos, al inicio un hombre no aceptaba que su esposa o hermana se uniera a la lucha; la golpeaba si sabía que iba a combatir con los jóvenes. Sin embargo, cuando después entendieron que una mujer es dueña de su persona y está a cargo de sus propios asuntos y es capaz de trabajar como un hombre, tuvieron que respetarla. Incluso para las mujeres que no se unían a la lucha, creíamos en la necesidad de que ellas trabajaran. Después de todo, cuando una mujer trae ingresos a su hogar acrecienta su respeto y el hombre siente su importancia y el significado de su participación. Además, deja de sentirse dependiente de un hombre y que su papel es solo limpiar y cocinar, es capaz de hacer otras cosas más que el trabajo doméstico (Nabulsi & Takriti, 2016b: 3).

El testimonio de Sayigh nos muestra que la incorporación de las mujeres a la lucha armada no fue fácil pero que una vez que formaron parte, se generó un cambio en la percepción general de las mujeres palestinas en la lucha. A partir de mediados de los años sesenta, varias mujeres como Leila Khaled, Amina Dahbour, Therese Halassa, entre otras, destacaron en el frente de la lucha armada.<sup>41</sup> Cabe destacar que, a pesar de la amplia participación de las mujeres a partir de dicho periodo, se cuenta con muy pocas fuentes de información sobre su participación en comparación con la cantidad de estudios que se han realizado sobre la participación de las mujeres palestinas durante el mandato británico y sobre la *Istishhadiyya* (mujer mártir suicida), como fenómeno que empieza a producirse tras la Intifada de Al-Aqsa.

Fatima Bernawi es considerada la primera presa política palestina. Fue arrestada por poner una bomba en un cine de Jerusalén en 1967 (Antonius, 1980: 60). Bernawi forma parte de la minoría afro-palestina en Jerusalén; como joven enfermera sufrió discriminación racial en su trabajo en la Arab American Oil Company en 1950. Fue detenida en el cine Zion de Jerusalén por llevar una bomba en el bolso. Según Barnawi era en protesta por una película que celebraba la Guerra de 1967. Sin embargo, la bomba no detonó. Tras su salida de la cárcel Fatima Bernawi se convirtió en la mujer con más alto rango en la milicia de Fatah y posteriormente dirigió la

---

<sup>41</sup> La destacada directora de cine Arab Lutfi, de origen libanés entrevistó a las mujeres palestinas que formaron parte de la guerrilla, años después de su participación. En su película *Jamila's mirror*, cuatro guerrilleras palestinas, incluida entre ellas Leila Khaled, dan su propia perspectiva sobre lo que significó participar en la lucha por la liberación de Palestina. Mientras que en su documental *Tell your Tale Little Bird*, entrevistó a mujeres que fueron presas de las cárceles israelíes.



sección de mujeres policía, ya con la Autoridad Nacional Palestina (ANP) en funciones (Kawar, 1996: 10).

Rashida Obeida, Aisha Ouda y Rasmeya Ouda fueron acusadas de colocar explosivos en el supermercado Supersol en Jerusalén en 1968, las tres formaban parte del Frente Popular para la Liberación Palestina (FPLP) (Lufti, 1993). Rashida Obeida, recuerda como decidió unirse a la lucha armada al ser inspirada por una frase escrita en una carta que recibió de su prometido. Rashida afirma que al leerla se dio cuenta que: “nuestro papel es crear cambio, no estar a lado ni observar” (Lufti, 1993). Rasmeya Ouda, por su parte, dio testimonio del uso de la violencia sexual ejercida contra las mujeres y como para ella esta tuvo el efecto contrario al deseado por sus torturadores:

La tortura sexual era una forma de intimidación para tratar de evitar que las mujeres participasen en la lucha contra la ocupación. Al principio tuvo un efecto social, después ya no importó. Es verdad que la tortura que sufrí fue horrible, pero ese horror tuvo el efecto opuesto en mí. Pensaba ¿quién es esta gente? ¿qué quieren de mí? Los voy a derrotar, no les voy a decir nada. La tortura me hizo fuerte (Lufti, 1993).

Estas experiencias de opresión llevaron a algunas mujeres palestinas a unirse a la lucha armada. Una de las figuras icónicas de la resistencia palestina fue Leila Khaled. Nacida el 9 de abril de 1944 en Haifa, fue expulsada junto con su familia hacia el sur de Líbano, concretamente en Tiro. En sus memorias, reunidas en el libro *My People Shall Live*<sup>42</sup> publicado en 1975, Khaled relata que después de 1948 su cumpleaños nunca más fue celebrado, ya que es el día de la Nakba<sup>43</sup>. Desde muy joven participó en actividades políticas tales como asistir a las manifestaciones, repartir panfletos y llevar pan a los muyahidines. Después trabajó como profesora en Kuwait durante seis años, pero en 1967 se unió al Frente Popular para la Liberación de Palestina donde Leila recuerda felizmente haber conocido a Rashida Obeida en los entrenamientos militares (Irving, 2012: 28). En 1969, con veinticinco años, Khaled

---

<sup>42</sup>La obra es una autobiografía, pero fue escrita por George Hajjar de la Universidad de Waterloo en Ontario. En el prefacio explica que hablaron durante más de treinta horas y posteriormente escribió el libro como se lo indicó Leila Khaled.

<sup>43</sup>El día de la Nakba se conmemora el 15 de mayo desde 1998 cuando fue declarado por Yasser Arafat. Se escoge el 15 de mayo debido a que es el día 14 de mayo de 1948 termina oficialmente el mandato británico.

secuestró un avión<sup>44</sup>, un Boeing 707 que hacía la ruta Roma-Atenas-Tel Aviv, desviándolo hacia Damasco donde lo hizo explotar. Cuando tomó el mando del avión se identificó como Shadia Abu Ghazaleh, rindiendo de esta manera tributo a la primera mujer mártir del FPLP: "Hemos regresado, Shadia Abu Ghazaleh ha revivido. Hay millones de Shadias que regresarán una y otra vez a recuperar su tierra" (Khaled & Hajjar, 1973: 66). Con el secuestro del avión<sup>45</sup> Leila Khaled atrajo la atención de la prensa internacional y cambió la percepción de la lucha palestina. Además, como sostiene Irving, en el contexto de la época, con el reciente asesinato del Che Guevara dos años antes y las luchas por la independencia en el sudeste asiático, el derecho de los pueblos oprimidos a resistir por la vía armada era un tema de discusión a nivel mundial que acabó convirtiendo a muchos de los líderes de estos movimientos en íconos universales (2012: 5).

Khaled ha pasado a la historia, además de por su increíble hazaña, también por ser una mujer. Por ejemplo, el nombre del compañero con el que secuestró el avión, Salim Issawi, es raramente mencionado. Leila no escapó a los prejuicios



Figura 6, Grafiti de Leila Khaled en el muro que rodea Belén, foto de 2016.

---

<sup>44</sup>En 1969 el secuestro de aviones era una táctica poco conocida, pero que posteriormente se asociaría a la causa palestina. Los primeros aviones secuestrados datan de 1931 por revolucionarios peruanos (Irving, 2012: 30).

<sup>45</sup>Leila Khaled no fue la primera mujer palestina en secuestrar un avión, le precede Aminah Dahbour quien participó en el secuestro de un avión meses antes.

asociados a ser mujer, discutiéndose en los titulares sobre su belleza, incluso la prensa estadounidense se decía intrigada por esta mujer, parecida a Audrey Hepburn, que con un sombrero y un traje veraniego había logrado secuestrar un avión. Sin embargo, la fotografía de Khaled que ha pasado a la historia es aquella en la que sostiene un fusil y lleva la kufiya; convertida en un ícono de la lucha anticolonial, no sólo en Palestina sino en todo el mundo. Inclusive es una de las imágenes más famosas del muro construido por Israel, el grafiti se encuentra en el muro que cerca la ciudad de Belén (figura 6).

De acuerdo con Leila Khaled, la incorporación de las mujeres a la lucha armada en los años sesenta cambió la estructura y configuración de la lucha palestina:

Si las mujeres no hubieran formado parte de las operaciones militares y su papel se hubiera limitado al trabajo político y social, el día de hoy habría apenas dos o tres mujeres en la revolución palestina. La actividad militar en particular ha hecho que todas las facciones del movimiento palestino se den cuenta que las mujeres pueden jugar un importante papel en plena capacidad, habiendo sobresalido en las acciones militares. Ahora hay mujeres en la lucha dentro y fuera, esto fue posible porque el movimiento comenzó con la lucha militar. Es verdad, no están todas organizadas pero la existencia de un movimiento de mujeres, aunque no esté unificado, ha innegablemente incentivado a las mujeres a jugar un papel en resistir la ocupación (Lufti, 1993).

Dalal al-Mughrabi es junto a Khaled otro ícono y heroína de las mujeres palestinas. Dalal fue “la primera mujer comandante en la historia de la lucha de la nación palestina contra el sionismo” (Ali Samadi, 2019: 105). Nació en el campo de refugiados de Sabra en Líbano en 1958. Al-Mughrabi dirigió la operación del 11 de marzo de 1978 en la que una unidad militar de veintidós miembros entró por la costa israelí y secuestró un autobús israelí con ochenta y tres personas para forzar al intercambio de prisioneros. Dalal y sus compañeros murieron en el camino entre Tel Aviv y Haifa, pero la operación militar fue de tal envergadura e impacto que Ehud Barakat, quien sería posteriormente primer ministro de Israel, arrastró el cuerpo de Dalal frente a los fotógrafos y lo mostró como un símbolo de victoria<sup>46</sup> (Ali Samadi, 2019: 107).

Al mismo tiempo que estas mujeres se incorporaban a la resistencia y a la guerrilla se empezaba a construir la imagen de la “madre fértil” por parte de los líderes

---

<sup>46</sup>El cuerpo de Dalal al-Mughrabi nunca fue devuelto a sus familiares.

de la OLP. Se trata de otro elemento crucial en la nueva retórica y el nuevo vocabulario de la lucha palestina que incluía términos como: lucha armada, resistencia, revolución etc. Por ejemplo, Yasser Arafat exhortó a menudo en sus discursos a las mujeres a “engendrar más hijos para la revolución” y a “no tener menos de doce hijos cada una” (Abdulhadi, 1998: 655). De esta manera, se convertía la maternidad en una forma de participación en la lucha nacional, lo que corresponde al concepto de Yuval-Davis de “la población como una forma de poder” (1997: 51), pues esto es lo que significa el incentivar dar a luz a los hijos de la nación en los discursos políticos. Asimismo, se reafirmaba la idea de la maternidad como una forma de participación en la lucha palestina, a lo que hay que sumar también la noción de sacrificio. Tras la guerra de 1967, al definir la lucha armada como “la única estrategia para la liberación de Palestina” se hizo del martirio el acto máximo de valor y sacrificio (Abdulhadi, 1998: 654).

La demografía ha sido un asunto central en la estrategia colonial sionista desde principios del siglo XX, así como en la dinámica de ocupación de territorios desde el establecimiento del Estado de Israel. Como sostiene Kanaaneh, el sionismo implementó una política de modificación de la población por medio del aumento de habitantes judíos a través de la migración, del desplazamiento de palestinos y del impulso a la natalidad judía (2002: 28). Diez días después del establecimiento del Estado de Israel, David Ben-Gurión creó el premio a las “Madres Heroínas” para aquellas mujeres judías que tuvieran más de diez hijos (Otis, 2011: 96). El plan de cambio demográfico se apoyó de medidas gubernamentales, como incentivos económicos a las familias con más miembros o mejores sistemas de salud<sup>47</sup> (Kanaaneh, 2002: 47). Igualmente, el Estado de Israel, tanto en los discursos como en políticas reproductivas, relacionó la noción del holocausto nazi con el crecimiento poblacional, pidiendo a las mujeres reemplazar la población judía fallecida. Las mujeres judías que quisiesen abortar eran forzadas a ver un vídeo donde aparecían, junto a las imágenes de fetos, fotografías de niños judíos fallecidos en el holocausto (Yuval-Davis y Anthias, 1989: 98). Dichas estrategias israelíes corresponden a lo que Yuval-Davis denomina el “discurso eugenésico”, es decir, el aumento de la población,

---

<sup>47</sup>En los años cincuenta, Ben-Gurión promovió dar a las madres judías que tuvieran diez hijos, o más, cien shekels israelíes. Asimismo, la aprobación de la Ley para Familias Benditas, de 1983, daba una serie de subsidios a las familias con más de tres hijos (Ver Yuval-Davis & Anthias, 1989).

pero solo de grupos con características específicas (1997: 54). Categorizamos estas políticas como “discurso eugenésico” y no solamente como “la población como una forma de poder” porque al mismo tiempo que se llevaban a cabo las políticas que favorecían el aumento poblacional judío se distribuían de manera gratuita anticonceptivos a las mujeres palestinas (Yuval-Davis y Anthias, 1989: 98).

La reproducción de la nación no se refiere solamente a dar a luz, también consiste en la reproducción cultural. La madre transmite la cultura y la historia a las nuevas generaciones, lo que para los palestinos es de particular relevancia, porque se relaciona con la identidad y la memoria. La intención sionista de borrar a los palestinos de la historia, como demuestra el eslogan sionista: “una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra”<sup>48</sup> pone de manifiesto la voluntad de invisibilizar a los palestinos. Como sostiene Edward Said, busca: “negar a los palestinos una presencia histórica como colectividad y afirmar que no eran un pueblo” (Said, 2000: 188). En consecuencia, la memoria, como ya hemos señalado en el primer apartado de este capítulo, ha sido un tema central en la lucha palestina. Como sostiene Mohan, las mujeres aceptan como necesario “el tener hijos, mantener viva la memoria de los mártires y educar a los niños en la historia palestina” (Mohan, 1998: 68).

Respecto a la solidaridad con Palestina y la movilización de las mujeres, cabe destacar que en el año 1975 un grupo de mujeres palestinas asistió en representación de la OLP a la primera Conferencia Mundial de la Mujer, organizada por las Naciones Unidas. Su participación fue muy importante porque al finalizar la conferencia lograron que se aprobara una resolución que condenaba al sionismo como una forma de racismo. Esta resolución sentó un precedente para la posterior resolución que se aprobaría en la Asamblea General de Naciones Unidas que condenaba también al sionismo (Kawar, 1996: 61).

A principios de la década de los ochenta cobró especial importancia el *Yabhat al-niswan* (Frente de las Mujeres) como era conocida la Federación Palestina de Comités de Acción de las Mujeres que formaba parte del *al-Yabha al-Dimuqratiyya li-*

---

<sup>48</sup> Como sostiene Guijón Mendigutía, el mito de “una tierra sin pueblo para una tierra sin pueblo” es la base fundamental del sionismo, la idea se ha divulgado desde el siglo XIX hasta la actualidad. Este lema, en un principio, se adjudicaba al escritor sionista Israel Zangwill, al ser su más ferviente difusor; no obstante, procedería realmente del británico Lord Shaftesbury, tal y como revelaría el propio Zangwill (Guijón Mendigutía, 2015: 57).

*Tahrir Filastin* (Frente Democrático para la Liberación de Palestina) (FDLP) (Hasso, 1998: 442). Dicha organización de mujeres tenía proyectos de alfabetización y capacitación al mismo tiempo que buscaba fortalecer la independencia de las mujeres, así como incorporarlas a posiciones de liderazgo dentro de la organización. El FDLP destacó por tener la mayor proporción de mujeres en altos cargos y en posiciones de autoridad en todos los sectores de los territorios con respecto a las otras organizaciones que formaban parte de la OLP (Hasso, 1998: 451).

El resultado del trabajo de los comités de mujeres se reflejó en la participación de las mujeres en la Intifada (Hiltermann, 1993: 128). La Intifada<sup>49</sup> que comenzó en 1987 fue una revuelta de los palestinos del interior contra la ocupación israelí (Gómez García, 2019: 190). Constituyó un hito en la participación de las mujeres en la construcción de la nación ya que redefinió su presencia en la esfera pública y privada.

Durante una primera etapa las mujeres participaron en la movilización mediante las marchas organizadas por los comités. Abdo sostiene que mujeres de todas las clases sociales se enfrentaron al ejército israelí en las calles y estuvieron en primera línea luchando contra la ocupación (1995: 142). Fueron visibles en los espacios públicos, llevando piedras para los jóvenes, protegiéndolos de los arrestos, organizando cuidados sanitarios y proporcionando comida para la comunidad durante los toques de queda y pidiendo la liberación de prisioneros, actividades por las cuales fueron a menudo heridas y encarceladas (Sherwell, 1996: 301). De particular importancia resulta la formación de las mujeres en el sector de la salud, ya que su trabajo se volvió indispensable porque evitaban los arrestos en los hospitales al curar a los heridos y dar primeros auxilios en la medida de lo posible (Sharoni, 1995: 71).

De esta forma, la participación de las mujeres por medio de la “feminidad patriótica” y de la reproducción de la nación fueron cambiando de significado. Las mujeres tuvieron una importante presencia en el espacio público, se encontraban en las calles y participaban en los comités. La participación se ampliaba, ya que la maternidad no se limitaba a criar a los hijos y cuidar el hogar, significaba defender a

---

<sup>49</sup> La Intifada supone un grado inferior al de la *zawra* o revolución, el uso del término se popularizó con la revuelta palestina, sin embargo, se considera que la primera Intifada tuvo lugar en 1936 cuando los palestinos se levantaron en contra de la Gran Bretaña por favorecer la colonización sionista (Gómez García, 2019: 190).

los jóvenes de los ocupantes. Las mujeres de manera regular increpaban verbal y físicamente a los soldados que iban a arrestar a niños y jóvenes (Nachmani, 2001: 81).

En una segunda etapa, al inicio del año 1988 comenzaron a crearse instituciones e infraestructuras para organizar la movilización. Los comités populares se convirtieron en el mecanismo más práctico para la organización política y la preservación de la comunidad. De acuerdo con Sharoni, hay evidencias de que los comités populares se sirvieron de la experiencia y organización de los comités de mujeres (1995: 73). Esto demuestra hasta qué punto las mujeres fueron clave en la Intifada incluso a nivel organizativo.

La movilización creó un espacio en la sociedad palestina donde las mujeres tuvieron otra forma de participación. En los primeros tres años, impulsaron proyectos como las cooperativas, encabezadas por mujeres. Asimismo, organizaron campañas de alfabetización y fueron fundamentales en el boicot a productos israelíes, como lo venían siendo desde los años treinta. La creación de cooperativas proporcionó ingresos para las mujeres, pero, más importante aún, creó espacios de solidaridad y apoyo entre mujeres fuera de los círculos familiares (Gluck, 1995: 13). Se fundaron centros independientes como el *Markaz al-dirasat al-niswiyya* (Centro de Estudios sobre la Mujer) y el *Markaz shuun al-mara* (Centro de Asuntos de la Mujer), y el *Markaz al-mara li-l-irshad al-qanuni wa-l-iytimai* (Centro de Mujeres para Asesoramiento Legal y Social) (Abdo, 1999: 42).

La Intifada significó un cambio en las actividades de las mujeres palestinas, así como en la aceptación social de comportamientos que antes no lo eran. El movimiento cambió las mentalidades, al dar pie a la generación de jóvenes de los años ochenta para replantearse la noción de honor y transformar su significado. Se cambió el lema *Al-ird wa-la al-ard* (el honor y no la tierra) que durante la Nakba se llevó a la práctica ya que se refiere a la preservación prioritaria del honor frente a la pérdida de territorios. Tras la Intifada, cambió a *Al-ard qabla al-ird* (la tierra antes que el honor), lo que implica un cambio sustancial de perspectiva, pues sugiere que liberar la nación tiene prioridad sobre preservar el honor de las mujeres (Abdulhadi, 1998: 655). Este debate abrió un espacio donde las mujeres pudieron hablar sobre las violaciones en las prisiones; perdieron el miedo a reconocer que las violaciones de los soldados israelíes

con objetos eran una prueba de que el objetivo era la intimidación, que no era algo de lo que debieran tener vergüenza personal. Esto tuvo un doble impacto: por un lado, inhabilitaba el uso del honor como una amenaza por parte del ejército israelí, y por el otro, representaba un cambio en las concepciones en torno al honor (Wadi, 2012: 117).

Incluso para algunas autoras, como Nahla Abdo, a partir de este momento y con estas actividades, las mujeres constituyen la base de la sociedad civil palestina (1999: 42). Asimismo, Berger afirma que, a partir de este momento, se introduce un nuevo discurso de género en el movimiento y da como ejemplo un comunicado de 1993 en el que las mujeres de los comités hicieron pública su condena a la violencia contra las mujeres, tanto dentro de las mismas facciones nacionalistas como en la calle y en el hogar. Igualmente, los comités de mujeres establecieron una línea telefónica para atender los casos de violencia contra las mujeres e intervinieron en matrimonios forzados en Ramala. Desde ese momento, se impulsaron proyectos para las mujeres, apoyando sus intereses sin llamarlos “feministas”. En estos años las discusiones dentro del feminismo árabe giraban en torno al uso de este término; las palestinas participaban de estas reticencias al movimiento feminista euroamericano y buscaron definir su propia versión del feminismo (Gluck, 1995: 10).

Por su parte, Sherna Berger Gluck (1995) sostiene que las mujeres que se comprometieron con las actividades de la Intifada sintieron que tenían una oportunidad en el futuro de un Estado palestino. No obstante, a partir de 1994, con la Autoridad Nacional Palestina ya constituida como hipotético gobierno palestino en los Territorios Ocupados, la participación de las mujeres cambió; para Abdo no hubo una correspondencia entre la participación en el movimiento por la liberación y su presencia en cargos públicos de la ANP, y sostiene que se consolidaron el patriarcado y el clientelismo (1999: 40). De alguna manera, la fragilidad de la ANP, tanto interna como frente a Israel, permitió que se pospusieran los debates sobre la posición de las mujeres en ese nuevo contexto político y que no hubiera un compromiso real con la obtención de derechos.

En suma, como hemos mostrado las mujeres palestinas no han tenido un papel secundario o como acompañantes pasivas, sino que hay evidencia de su centralidad y de diferentes formas de agencia en su participación en la construcción de la nación.



Las mujeres palestinas lucharon en contra del colonialismo sionista y la ocupación israelí y han participado en la resistencia desde diferentes frentes: participando y organizando manifestaciones, resistiendo la ocupación de sus tierras y participando en la lucha armada. Asimismo, el dar a luz a los hijos de la nación se ha convertido en una forma de participación en la lucha nacional, como consecuencia del uso de la demografía como estrategia contra la ocupación israelí. Desde esta misma lógica, las mujeres no solo reproducen a la nación de manera física, también reproducen a la nación cultural e ideológicamente. Además, organizaron sindicatos, cooperativas y asociaciones durante diferentes momentos históricos, y fueron la base a partir de la cual se conformó la sociedad civil palestina.

Además de esta participación activa, las mujeres palestinas han contribuido en la construcción de la nación palestina al convertirse en uno de sus símbolos más poderosos y extendidos. Como hemos abordado en el segundo capítulo, el género y la nación tienen una relación estrecha, y así lo muestran los sistemas de representación cultural que han tendido a caracterizar las naciones en femenino. Las representaciones de Palestina como mujer son una constante en las expresiones políticas y culturales; esto se corresponde con lo que Anderson ha caracterizado como la expresión del amor a la nación a través de los productos culturales del nacionalismo. Dichos productos juegan un papel central en la formación de la identidad nacional y en el proceso de identificación de los miembros de la comunidad imaginada. A continuación, nos centramos en cómo se ha caracterizado la personificación de Palestina en la cartelería política, las viñetas de Naji al-Ali y en la literatura.

### **3.3. Símbolo de la nación: Palestina feminizada**

#### **3.3.1. Caracterización de la representación**

Como hemos presentado en el capítulo anterior, las colectividades y la geografía tienden a representarse personificadas. Palestina no es la excepción y se personifica a menudo como una mujer que porta el honor y los valores de la comunidad y simboliza la nación. A continuación, abordamos sus principales características: en primer lugar, es campesina y se asocia con la tierra. En segundo

lugar, se representa como una mujer que porta el honor de la comunidad. En tercer lugar, se personifica como madre de los hijos de la nación.

En términos generales, Palestina ha sido comúnmente representada en femenino. Tanto en expresiones culturales como en el discurso político suele presentarse o bien como la mujer amada o como la madre a la que hay que defender. Dicha alegoría corresponde a representaciones que se han hecho en la región, tales como *Umm al-dunya*<sup>50</sup>(madre del mundo) para referirse a Egipto. De acuerdo con Mona Fayad, en la tradición literaria árabe del siglo XX, la mujer como metáfora se representa a través de la alegoría de la madre, de la tierra o del país y como *al-umma* que es una feminización abstracta de *al-umm* (la madre) (1995: 148)<sup>51</sup>.

Existen símbolos masculinos vinculados a la iconografía palestina tales como un hombre mayor que encarna la figura de los refugiados y porta la kufiya o lleva una llave en la mano. Asimismo, hay múltiples imágenes que presentan fedayines con una kufiya en el rostro, que se identifican como íconos de la lucha en contra de la ocupación. Incluso, Mahmud Darwish, considerado el poeta nacional, se ha convertido también en un ícono de Palestina. Sin embargo, todas estas representaciones no encarnan la nación.

La nación palestina se personifica como una mujer campesina que se reconoce por su vestimenta tradicional y por las actividades que realiza. La figura de la campesina vincula las mujeres a la tierra por medio de un apego nostálgico a la vida rural, al mismo tiempo que exalta un sentimiento de amor hacia el territorio. Las mujeres campesinas “son vistas como las reproductoras biológicas y sociales de la comunidad palestina y de la cultura, representando la nación con vestidos bordados” (Moors, 2000: 874). La campesina como símbolo adquirió mayor importancia

---

<sup>50</sup> *Umm al-dunya* es en la cultura popular una frase que se utiliza para referirse a los logros de Egipto a lo largo de la historia. Es considerada en la región como la madre del mundo debido a su importancia histórica y cultural.

<sup>51</sup> Existe más de un término en lengua árabe que puede ser traducido como nación o como “patria”. Tahtawi tradujo el concepto de la “patria” francesa por la *watan* árabe, habló del amor a ella y tradujo “patriotismo” como *wataniyya* (Dawn, 1991:4). Para Sati al Husri, *al-watan* sería el equivalente a “patria”, refiriéndose al territorio físico, mientras que *al-umma* correspondería al grupo de personas vinculadas por la lengua, historia y tradición, como la nación (Kenny, 1963: 232). El significado original de la palabra *umma* denomina a toda la comunidad de musulmanes, sin distinguir entre raza, lengua o lugar de origen. De acuerdo con Haim, en el contexto del nacionalismo árabe es utilizado como equivalente del término “nación” para denominar a toda la nación árabe (1962: 39).

alegórica especialmente después de la Nakba, ya que, como sostiene Swedenburg, su representación borró distinciones de clase, homogeneizó experiencias del pasado y articuló tradiciones nacionales (1990: 19). Al mismo tiempo, el vínculo entre la tierra y las mujeres tiene una importante carga simbólica relacionada con la desposesión de la Nakba. La expulsión y la pérdida de territorios se asocia con la pérdida del honor, que a su vez se vincula con las mujeres palestinas. Como ha sido señalado por Nagel, las mujeres cargan sobre su cuerpo el honor nacional y la responsabilidad del mismo porque “[...] la vergüenza de la mujer es la vergüenza de la familia, la de la nación, la del hombre” (1998: 254).

Los términos que se utilizan en lengua árabe para referirse al honor reflejan su relación con las mujeres como portadoras de la honra colectiva. Según Baxter, el vocablo *ird* se refiere al honor de la familia, depende de la reputación de las mujeres y se asocia a su castidad, prudencia y modestia. La pérdida de *ird* ocurre por el mal comportamiento de las mujeres y conlleva la *ayb* o vergüenza de la familia (2007: 743). La relación entre el honor y el cuerpo de las mujeres se explicita en el lema palestino antes mencionado: *al-ird wa-la al-ard* (el honor y no la tierra) que muestra la importancia del honor en las relaciones sociales dentro de la comunidad. El lema se refiere a la preservación prioritaria del honor frente a la pérdida de territorios. Como ya hemos explicado, ante el fehaciente uso de la violación como instrumento de expulsión en el contexto de la Nakba, familias enteras se desplazaron por el miedo a lo que harían a las mujeres y “llevaron a sus familias lejos del peligro” (Humphries & Khalili, 2007: 210).

El hecho de ser símbolo de la identidad y *portar* el honor convierte el cuerpo de las mujeres en el cuerpo simbólico de la nación. Como sostiene Mayer, “los cuerpos de las mujeres representan la “pureza” de la nación y por ello son custodiados por hombres; un ataque a estos cuerpos se convierte en un ataque a los hombres de la nación” (2000: 18). Poco tiempo después de 1967, los guardias de las cárceles israelíes explotaron los conceptos de honor y vergüenza para mantener a mujeres palestinas presas y que estas firmaran confesiones. Sus técnicas de interrogatorio incluían amenazas de violación o de rasgar sus ropas y exponerlas desnudas ante sus padres o hermanos (Abdulhadi, 1998: 654). La equiparación de la violación de las mujeres a la violación de la nación aporta aún mayor significado a esta forma de violencia como sostienen Humphries y Khalili: “la violación como metáfora de la

colonización de la nación adquiere mayor resonancia al hacerse personal y tangible a través de la violación física de las mujeres” (2007: 213).

La metáfora de la violación de la nación fue enunciada en numerosos documentos y discursos políticos de líderes palestinos. En la introducción de la primera versión de la Carta Nacional Palestina de 1964, a la conquista del territorio se le llama la “violación de la tierra”, acusando al “enemigo sionista” de estar cometiendo metafóricamente un crimen de naturaleza sexual (Massad, 1995: 471). En el histórico discurso de Yasser Arafat ante la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en 1974, en el que pronunció la famosa frase: “vengo con el fusil de combatiente de la libertad en una mano y la rama de olivo en la otra”, se describe la violencia de los sionistas usando metáforas de violencia sexual: “...el objetivo de esta inmigración es *usurpar/violar* nuestras tierras y dispersarnos y convertirnos en ciudadanos de segunda clase; esto nadie puede exigirnos que lo aceptemos...” (Arafat, 2005). Cabe aclarar que la palabra *igtisab* en árabe además de violación, connota usurpación. Aunque se puede usar en el contexto de usurpación, mantiene el doble significado y simbolismo (Massad, 1995: 471).

Las mujeres no sólo encarnan la nación y son portadoras del honor, también son las encargadas de reproducirla. La madre palestina ha sido exaltada en diversos contextos políticos, culturales y sociales y es una representación común de la nación palestina. Como bien explica Mayer, “la feminidad se produce como un medio de apoyar la construcción de la nación a través de la reproducción simbólica, moral y biológica; es por esto que el proyecto de nación es masculino y la nación se feminiza al servicio de las necesidades masculinas” (2000: 16).

En el contexto palestino, dar a luz se ha convertido en una forma de resistencia y de participación en la lucha nacional, lo que ha dado un importante papel a las madres en la sociedad y en el discurso político. Como apunta Peteet, las mujeres palestinas se refieren a la concepción y a la crianza de sus hijos como una práctica política: “nosotras las mujeres palestinas tenemos *batn askari* (vientre militar); en sentido figurado: damos a luz a combatientes” (1997: 114). Especialmente tras la guerra de 1967, la capacidad de procrear como forma de resistencia ha sido adoptada por diferentes organizaciones y figuras políticas que llaman al incremento de la natalidad de los palestinos. Esto ha sido una constante durante muchos años ya que

como sostiene Kanaaneh, la OLP y posteriormente la Autoridad Nacional Palestina han fomentado una política a favor del aumento poblacional (2002: 61). Diversos estudios sociológicos (Abu-Duhou, 2003; Allen, 2009; Manasra, 1993; Peteet, 1997) han confirmado este papel central de la maternidad en la sociedad palestina<sup>52</sup>. El ideal de feminidad queda sujeto al comportamiento que se espera de las mujeres: ser madres y reproducir la nación. Estas expectativas sociales se pueden relacionar con lo que Bracewell denomina la “feminidad patriótica”, que se refiere a las expectativas y obligaciones de las mujeres ante la nación en el discurso político (1996: 25).

La representación de la nación como la madre evoca a su vez la idea de los hijos de la nación que luchan por ella, y esto se traduce en una preferencia por tener hijos varones. Abu Dahou sostiene que el paso a la edad adulta de una mujer palestina se confirma cuando tiene un hijo varón, cuando se convierte en *umm* (la madre de un hijo varón); una mujer casada con hijas no es llamada *umm*, sino *mara*, es decir, “mujer” (2003: 87). No obstante, cabe destacar que no solamente la mujer cambia su nombre al nacer su primer hijo varón, ya que su esposo también lo hace y pasa a llamarse *ab* (padre), más el nombre de su primogénito.

Además de reproducir la nación, las mujeres palestinas como madres tienen otra representación que se asocia a la noción de sacrificio, la *umm al-shahid* (la madre del mártir). A nivel social, se espera que las madres palestinas se sacrifiquen por la causa. Esta noción de sacrificio forma parte del discurso nacionalista palestino, ya que el sacrificio de las madres se entiende como un acto político supremo (Peteet, 1997: 116). La madre que ofrece a sus hijos a la revolución es valorada y respetada; según Allen se considera “la voz más auténtica y esencial de las pérdidas y las injusticias de los palestinos por la ocupación” (2009: 46). Al mismo tiempo, se tiene la expectativa social de que la madre palestina presencie “estoica el sacrificio de sus hijos –una responsabilidad real en tiempos de militancia, de resistencia– y que la comunidad nacional siga una ética colectiva de cuidado” (Allen, 2009: 47).

---

<sup>52</sup>A pesar de la diversidad cultural en el mundo árabe, las nociones de la maternidad son hasta cierto punto consistentes, en buena medida en torno al discurso que eleva a las madres cerca de la santidad y exhorta a honrar a las madres (Peteet, 1997: 106). Un ejemplo se encuentra en los hadices del profeta Muhammad, que dice que “el paraíso está bajo los pies de las madres”.

En suma, la mujer palestina se erige en uno de los más poderosos símbolos de la nación, encarnando el honor y el sacrificio, haciendo que la representación de la nación palestina haya experimentado un profundo proceso de feminización. La representación de Palestina como mujer ha sido utilizada en poesía, novelas y viñetas, además de en los discursos de líderes políticos palestinos y en folletos y carteles impresos por la OLP y por supuesto en el arte que es objeto del capítulo cinco de esta investigación. A continuación, nos centramos en los productos culturales que han representado la nación palestina feminizada y en su importancia simbólica.

### **3.3.2. Palestina feminizada en los productos culturales**

#### **3.3.2.1. Cartelería política**

La cartelería ha ocupado un importante lugar en la historia palestina y ha desempeñado un papel fundamental en la movilización política. Desde el mandato británico, el cartel palestino tuvo una importancia considerable. Se imprimieron entonces panorámicas de Jerusalén para apoyar económicamente los levantamientos en contra de las autoridades británicas<sup>53</sup>. Según Radwan (2019: 1), la época dorada del cartel palestino comprende desde 1960 hasta 1982, periodo en el que se imprimieron numerosos carteles tanto de organizaciones políticas palestinas como de grupos de solidaridad con Palestina. Además, durante la primera Intifada los carteles y los folletos siguieron siendo importantes medios de comunicación desde el inicio del levantamiento. Pero más importante aún, la cartelería política palestina refleja la participación activa de las mujeres palestinas en la construcción de la nación y confirma su importancia al mostrarse como parte fundamental de la lucha palestina.

Durante la época dorada señalada por Radwan, la Organización para la Liberación de Palestina imprimió y distribuyó un gran número de carteles. La organización contaba con una sección dedicada expresamente a las artes plásticas y la cultura que fue especialmente activa durante los años setenta, cuando la sede de la OLP se encontraba en Beirut. La sección de artes plásticas estaba dirigida por la destacada artista palestina Mona Saudi; mientras que la sección de arte y patrimonio estaba a cargo de los artistas Ismail Shammout y Tamam al-Akhal. Estas secciones

---

<sup>53</sup>Esto se llevó a cabo durante la segunda Feria Árabe que tuvo lugar en Jerusalén en el verano de 1934; además se produjo una segunda serie de carteles y sellos en 1936 y una tercera en 1938.

de la organización vincularon las artes con la movilización política en contra de la ocupación.

La OLP se sirvió de los carteles para transmitir mensajes de movilización política y sobre la lucha armada palestina. Muchos de los carteles eran diseñados por artistas palestinos y solían contener obras de arte o fotografías. Una de las estructuras más usuales en el diseño de los carteles era incluir una frase o slogan, frecuentemente corta, acompañada de una imagen. Un ejemplo representativo es la figura 7 que corresponde a un cartel que contiene la obra del artista palestino Abdel Rahman al-Muzayn, impreso alrededor del año 1980. La obra tiene como figura principal una mujer que porta el vestido tradicional campesino y que se erige como una representación personificada de Palestina. Los ojos y rasgos del rostro se

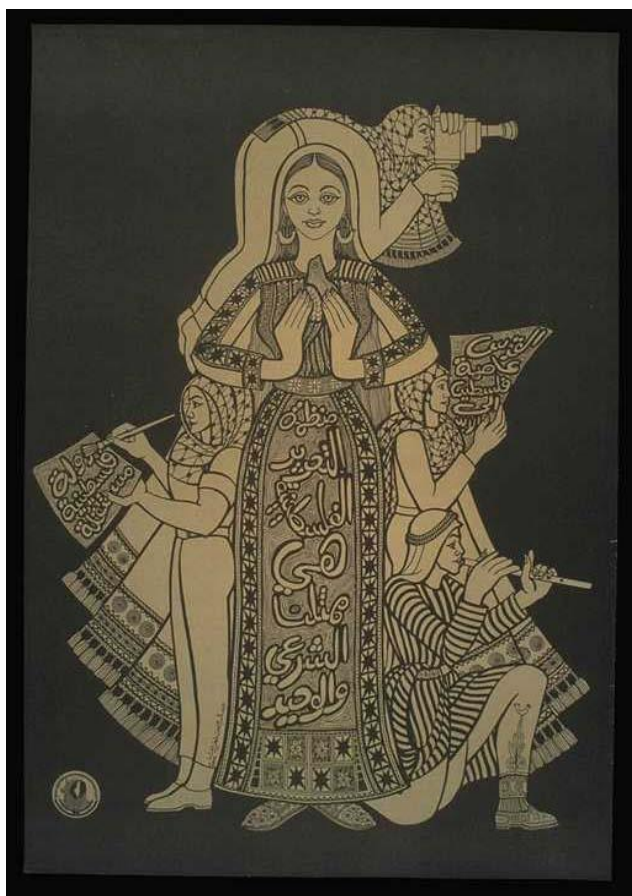


Figura 7, Sole Legitimate Representative, OLP, circa 1980.

asemejan a las figuras antiguas de barro que representan a las diosas cananeas. La mujer sostiene entre sus manos una paloma, símbolo de la paz. Los pendientes que lleva son medias lunas y su vestido y zapatos están decorados con bordados tradicionales. La parte baja del vestido contiene la frase en árabe: “la Organización para la Liberación de Palestina es la única representante legítima”. Este texto hace referencia al estatus de Palestina en las instituciones internacionales, ya que es la frase que se utilizó en la resolución 3210 de la Asamblea General de las Naciones Unidas por medio de la que se reconocía a la OLP como interlocutor en octubre de 1974.

Un mes después de votar la resolución, se aceptó a Palestina con el estatus de “Estado observador no miembro” en las sesiones de la Asamblea General.

La representación de Palestina en la figura 7 está rodeada de figuras que personifican cuatro de las siete bellas artes: la pintura, la música, el cine y la literatura. Tres de ellas portan la kufiya en la cabeza, símbolo que se asocia con la lucha palestina y que otorga a las alegorías del arte el simbolismo de estar al servicio de la lucha armada. Además, destaca el contraste entre la vestimenta de la mujer que encarna la figura central y las de su alrededor, ya que estas no portan vestido sino pantalones y zapatos como los que llevan los fedayines. Se trata de cuatro ramas del arte que se pusieron de manera muy especial al servicio de la causa palestina. La primera de las alegorías es una mujer que mira a través de una cámara de cine. Se sitúa sobre la cabeza de la figura central en una postura que simula un pañuelo. De lado izquierdo se encuentra la alegoría de la pintura, representada por una mujer con un pincel sobre un papel en el que está escrito en árabe: “Un Estado palestino independiente”. A su lado derecho hay dos personas más, una mujer de pie sostiene una hoja con la forma del mapa de Palestina en la que se puede leer: “Jerusalén es la capital de Palestina”, ella representa la literatura. A su lado, un hombre arrodillado



Figura 8, Palestinian are your Eyes, Fatah, Kamal Boullata, 1970.

porta un *qumbaz* a rayas, túnica que forma parte de la vestimenta tradicional palestina. Es una alegoría de la música ya que toca un *shibbabe*, que es un tipo de flauta palestina. Además, de la bota del hombre parece surgir un árbol con un ave que podría representar el canto. Aunque no se sabe la fecha exacta de publicación del cartel, por su contenido es probable que pertenezca a una colección que se imprimió a inicios de la década de los setenta sobre el reconocimiento de la OLP como representante oficial del pueblo

palestino.



En una forma similar a la figura 7 un cartel de Fatah del año 1970 presenta a Palestina personificada como una mujer (figura 8). La ilustración es una obra del artista palestino Kamal Boullata, en la que se muestra una mujer que encarna la tierra, ya que de ella brotan flores y plantas. Sobresalen en el rostro de la mujer sus grandes ojos con tatuajes debajo, detalle ornamental que utilizan tanto mujeres beduinas como mujeres cristianas (Trommler et al., 2011: 235). Sobre la cabeza lleva un velo con una hilera de monedas en la frente, como se utiliza en algunos atuendos de boda palestinos. La mujer sostiene sobre sus antebrazos una media luna de grandes dimensiones, figura que se repite en sus pendientes. Este es un símbolo que aparece frecuentemente en las representaciones de Palestina y se asocia a la fertilidad. Además, según Semmerling, la media luna simboliza el islam y representa la victoria de la vida eterna sobre la muerte (2004: 75). A pesar del diseño del cartel que aparenta ser un dibujo a lápiz, se pueden observar trazos que simulan bordados en la parte alta del vestido. El poema que acompaña la imagen es un fragmento traducido al inglés del famoso poema de Mahmud Darwish “Amante de Palestina”:

El poema completo de Darwish hace referencia a la naturaleza y personifica a Palestina en femenino. El lenguaje del poema original en árabe contiene importantes simbolismos palestinos y palabras que refieren a la historia e identidad, tales como *nakbatna* (nuestra tragedia), *manfa* (exilio) y *al-ard* (la tierra) (Bernard, 2018: 46). Según Anna Bernard, el poema refuerza la identidad del lector que reconoce las referencias al mismo tiempo que introduce los símbolos nacionales a quien no está familiarizado con ellos. Además, según la autora, el uso de la alegoría en este poema intenta mostrar la búsqueda de la nación como una experiencia humana compartida y persuadir al lector de la justicia de la causa, identificando la lucha nacional con la vida y el amor (2018: 46). Este poema de Darwish también inspiró a otros artistas a

“Palestina de ojos y tatuajes.  
 Palestina de nombre.  
 Palestina de sueños y de penas.  
 Palestina de pies, de cuerpo y de pañuelo.  
 Palestina en palabras y en silencio.  
 Palestina de voz.  
 Palestina de muerte y nacimiento.”  
 (Montávez, 1980: 149)

عاشق من فلسطين  
 فلسطينية العينين والوشم  
 فلسطينية الاسم  
 فلسطينية الأحلام والهم  
 فلسطينية المنديل والقدمين والجسم  
 فلسطينية الكلمات والصمت  
 فلسطينية الصوت  
 فلسطينية الميلاد والموت

crear obras que utilizan la misma alegoría, como la pintura de Ismail Shammout que lleva el mismo título del poema.

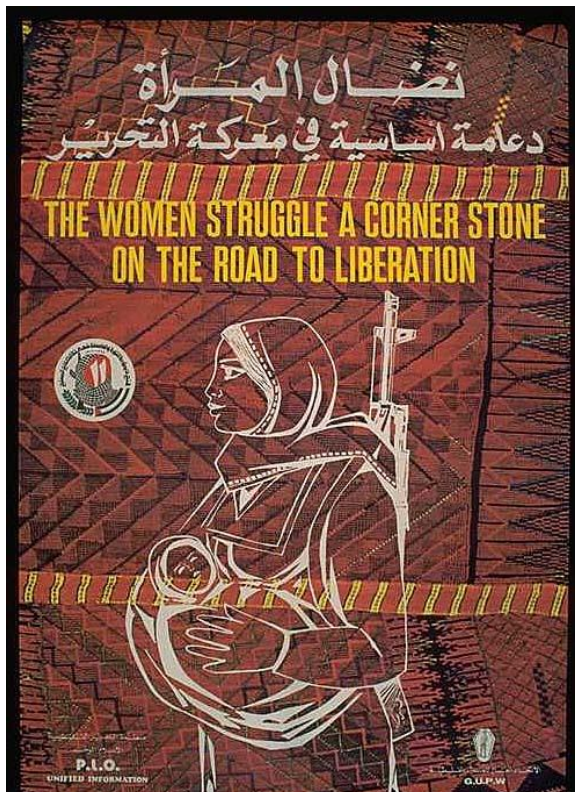


Figura 9, The women struggle a corner stone on the Road to liberation, OLP, 1976.

Otra representación habitual de Palestina en la cartelería es la mujer como reproductora de la nación. La figura 9 es un cartel del artista palestino Adnan al-Sharif. El cartel contiene en color amarillo la frase en inglés: *The women struggle a corner stone on the road to liberation*, misma que se encuentra en árabe: *nidal al-mara diama asasiyya fi marakat al-tahrir* en color blanco en la parte superior. Fue impreso en el año 1976 por la Unión General de Mujeres Palestinas que formaba parte de la OLP. El cartel presenta una mujer que lleva a su hijo recién nacido en brazos al mismo tiempo que carga un fusil sobre su espalda. El cartel está diseñado a tres tintas y es posible distinguir que el fondo está compuesto por bordados palestinos. Este cartel es un ejemplo de la forma en que la OLP mostraba la maternidad como una forma de participación en la lucha nacional al considerar a las mujeres como un “apoyo fundamental” para la liberación.

Las mujeres también aparecen en la cartelería como agentes activas de la lucha armada. La figura 10 forma parte de una serie de carteles del año 1979 impresos por la OLP titulados *Ashbalna*, la traducción literal en árabe de esta palabra significa nuestros cachorros, pero en el contexto del cartel significaría nuestra juventud, la OLP frecuentemente se refería a sus juventudes como “nuestros leones cachorros”. Abajo se encuentra la frase *abna fatah yil al-nasr* (los hijos de Fatah son la generación de la victoria). La serie de carteles presenta mujeres y hombres vestidos con uniforme militar, usando la kufiya y con fusiles. Este cartel en particular presenta solo mujeres en lo que parece ser un campo de entrenamiento militar. La mujer en el primer plano

de la fotografía aparece saliendo de una trinchera, en el fondo podemos ver a tres mujeres cuerpo a tierra y dos de pie que sonríen, una de ellas lleva en la cintura cartucheras de fusil. El cartel está impreso en tonos amarillos, que es el color utilizado en los emblemas y bandera de Fatah. La imagen hace referencia visualmente a las

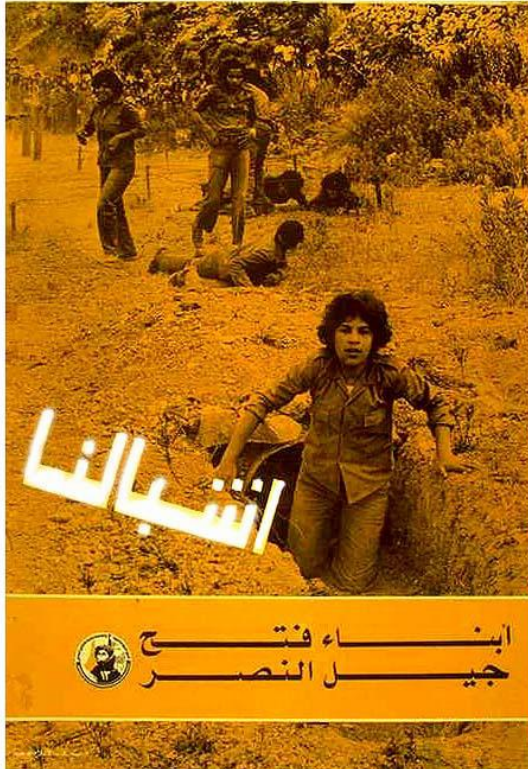


Figura 10, Ashbalna, Fatah, 1977.

mujeres que participaron en la lucha armada palestina como las ya mencionadas Leila Khaled y Dalal al-Mughrabi. En este cartel, incluso la mujer del centro parece llevar el cabello igual que al-Mughrabi.

No sólo durante los años setenta las mujeres eran visibles en la lucha armada, durante la primera Intifada en 1987 las madres palestinas se convirtieron en defensoras de los niños y jóvenes que lanzaban piedras a los tanques y ellas mismas se enfrentaban a los soldados. La figura 11 es uno de los carteles más característicos de la representación de la madre durante la Intifada. El cartel fue

impreso en el año 1989 y tiene como mensaje principal tanto la fortaleza como la valentía de las madres. En el texto central del cartel se puede leer en árabe: *al-umm al-filastiniyya* (la madre palestina) en letras rojas y *hadihi arduna* (esta es nuestra tierra) en letras verdes. El color de los textos junto al fondo blanco y el marco negro refiere a los colores de la bandera palestina. Además, las dos frases crean una asociación entre las madres y la tierra, destacando la importancia del vínculo. El cartel tiene cinco fotografías, las cuatro del lado izquierdo son una secuencia de la misma madre enfrentándose a los soldados israelíes. En la primera foto se enfrenta a uno, mientras que en la segunda parece retar a los soldados. En la tercera imagen son tres soldados quienes rodean a la madre y finalmente en la cuarta se le ve resistiéndose a ser detenida por cuatro soldados. En la foto de la derecha, aparece una madre golpeando a un soldado frente a un vehículo militar. Este tipo de carteles reforzaban la imagen de las madres valientes como participantes activas del levantamiento y se encuentran en la misma línea de los folletos que se repartían de manera clandestina



durante la primera Intifada. En ellos también se referían a las mujeres y a las madres como parte importante de la lucha armada.

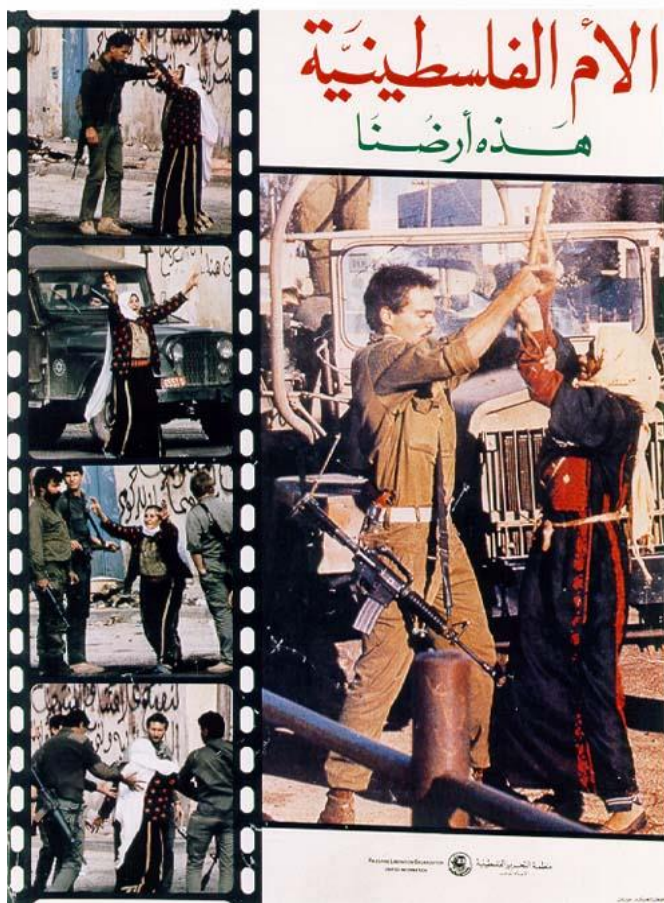


Figura 11, La madre palestina, Fatah, 1989.

En el folleto número 12 del Mando Nacional Unificado de la Intifada de abril de 1988, se menciona explícitamente a las mujeres que han tenido abortos producidos por las bombas de gas y aquellas cuyos esposos han sido encarcelados. En el comunicado, se saluda a las madres de los mártires, a detenidos, a heridos y en general a las madres de Palestina. A ellas se refiere el comunicado en un párrafo en el que se afirma que: “los sionistas quieren romper el espíritu (de las madres) y quebrar su fe, pero no saben que nuestro pueblo está

acostumbrado al autosacrificio por el bien de nuestra patria” (Mishal & Aharoni, 1994: 78). Otro recurso utilizado en los folletos es la metáfora de la Intifada como un embarazo, se le refiere como una mujer que entra en su octavo o noveno mes de gestación. Asimismo, se define como un aborto al intento del enemigo para reprimir la movilización y se utiliza la metáfora de la independencia palestina como un nacimiento resultado de la Intifada (Massad, 1995: 476).

Las mujeres también aparecen en la cartelería como miembros de los comités y organizaciones de la OLP, tales como la ya mencionada Unión General de Mujeres Palestinas. La figura 12 es un cartel de la Unión del año 1988 en conmemoración de

la *Intilqa*<sup>54</sup>. El título del cartel se encuentra en letras rojas en la parte superior: *al-mara al-filastiniyya tajud marakat al-tahrir* (la mujer palestina está librando la lucha por la liberación). El cartel contiene tres fotografías. En la primera aparece un grupo de mujeres en la explanada de la mezquita de al-Aqsa. En el primer plano de la fotografía hay una mujer con el traje tradicional campesino, el rostro cubierto y las manos levantadas. La fotografía de la esquina inferior izquierda parece haber sido tomada en un campo de refugiados y muestra un grupo de mujeres aplaudiendo en una reunión, probablemente de los comités de mujeres. Por último, la imagen inferior derecha muestra a dos mujeres mayores siendo detenidas por soldados israelíes; ambas parecen no tener miedo e ir firmes entre los soldados.

La representación de las mujeres en la cartelería palestina nos muestra

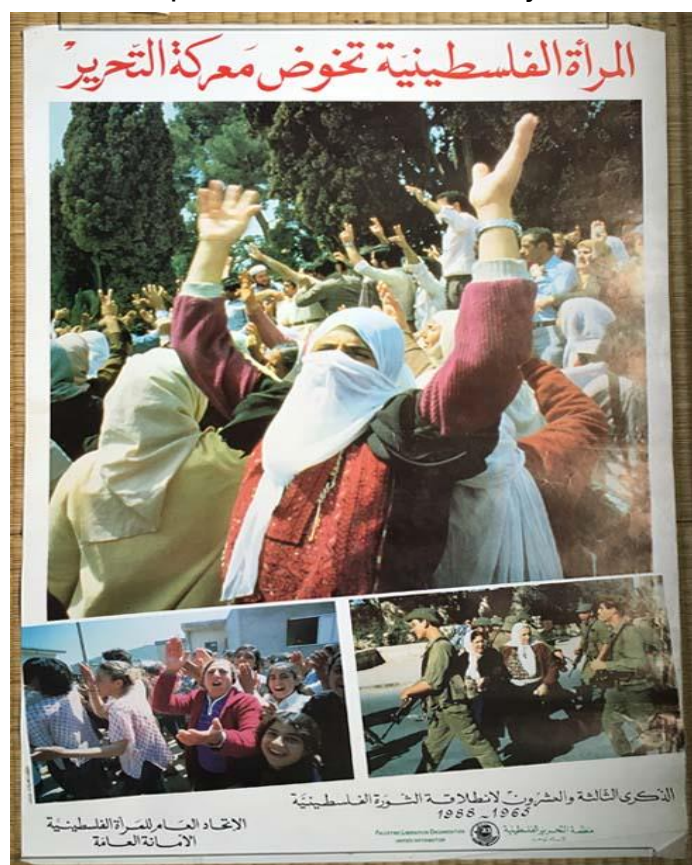


Figura 12, La mujer palestina está librando la lucha por la liberación, OLP, 1988.

diferentes formas en las que se caracteriza su personificación. En algunos de los carteles se puede ver como se asocia la representación de Palestina a la tierra, encarnándola al mismo tiempo que es la madre o la mujer amada. Las mujeres se convierten en símbolos de la nación y guardianas de la tradición por medio de su vestimenta. Sin embargo, este no es el único aspecto de la representación, ya que se muestra a las mujeres como agentes activas de la lucha armada y de la resistencia. Estas representaciones muestran de

que forma Palestina se personifica en femenino. A continuación, abordamos la

<sup>54</sup>La *Intilqa* que significa “lanzamiento” en árabe se refiere al lanzamiento oficial de la lucha armada palestina el 1 de enero de 1965 cuando el brazo armado de Fatah *Al-Asifah* completó una operación hacia los asentamientos israelíes bloqueando los sistemas de agua del Jordán.

representación de Palestina en las viñetas de Naji al-Ali, caricaturista creador de Handala, uno de los íconos más importantes de la resistencia palestina. En las viñetas, Fátima la madre del pequeño Handala, encarna Palestina y se caracteriza como la representación de la nación.

### 3.3.2.2. El personaje Fátima de las viñetas de Naji al-Ali

Naji al-Ali pasó la mayor parte de su infancia en un campo de refugiados en Líbano. Sus primeras viñetas fueron publicadas después de que el escritor Gasán Kanafani viera los dibujos de al-Ali en los muros del campo de refugiados de Ain al-Hilweh y le ofreciera publicarlos en la revista literaria *Al-Huriyya* (Hamdi, 2011: 25). Posteriormente, las viñetas fueron publicadas en numerosas revistas en Beirut y Kuwait. Durante los años setenta, copias de las viñetas de al-Ali se distribuían en Cisjordania y Gaza por los miembros del Frente Popular para la Liberación de Palestina, ya que las revistas donde se publicaban las viñetas estaban prohibidas por el ejército de ocupación (Gruber & Haugbolle, 2013: 244). Handala es el personaje principal de las viñetas de al-Ali. Su carácter clandestino aumentó su popularidad y se comenzó a estarcir su figura en coches, muros y ropa. Handala desde entonces se ha convertido en un símbolo de la resistencia palestina cuya fama ha trascendido el asesinato<sup>55</sup> de su creador, ya que como ícono de la resistencia palestina continúa apareciendo en viñetas y en grafitis en las calles palestinas y en los campos de refugiados, además de venderse camisetas y llaveros con su imagen.

Handala es un niño, de aproximadamente diez años, que aparece siempre de espaldas. El personaje de Handala está inspirado en la infancia de al-Ali, como afirma: “el pequeño, descalzo Handala es un símbolo de mi niñez. Tiene la edad que yo tenía cuando salí de Palestina” (Masalha, 2012: 128). Desde 1973 Handala aparece de espaldas en las viñetas, al-Ali sostuvo que el rostro de Handala no se vería de nuevo hasta que Palestina fuera libre. Su postura simboliza que es testigo de la violencia que se comete contra los palestinos, sus manos cruzadas por detrás han sido interpretadas como un símbolo de la resistencia y un rechazo a la hipocresía (Masalha, 2012: 127). El nombre de Handala proviene de la palabra en árabe *al-*

---

<sup>55</sup>Naji al-Ali recibió un disparo fuera de su domicilio en Londres en 1987, algunas fuentes sugieren que fue asesinado por el Mossad mientras que otras aseguran que fue el FPLP quien ordenó asesinarlo.

*handal* que es una planta amarga, la coloquinta; así el personaje representa por medio de su nombre la amargura de la experiencia palestina (Hamdi, 2011: 26). El personaje de Handala está acompañado en sus historias por Fátima y por su padre, quien carece de nombre propio ya que, en las viñetas se le denomina *Zalama*, palabra en árabe coloquial de la región que significa hombre, tipo, colega.

Fátima es además de la madre una poderosa representación de Palestina; es una mujer que en la mayoría de las viñetas aparece con la indumentaria campesina con bordados tradicionales y con una llave colgando de su cuello, símbolo del retorno,



Figura 13, Naji al-Ali, Fátima

como se observa en la figura 13. Fátima no se representa solamente dentro de la esfera doméstica, en varias ocasiones se muestra como participante activa de la lucha, como en esta viñeta. En la imagen aparece lanzando piedras junto a Handala hacia unas figuras obesas y sin piernas que en las viñetas de al-Ali representan a personajes malos o al enemigo, frecuentemente los utiliza para simbolizar a los regímenes árabes, que presenta como manipulados por Israel y Occidente. A lado derecho, la hermana de Handala lanza piedras a un soldado israelí. Tanto Fátima como su hija tienen raíces en lugar de pies, mientras que el resto de los personajes no. Las raíces, en este caso, son un símbolo de las mujeres y su arraigo a la tierra. En esta representación, al igual que en la cartelera, se combinan las alegorías de Palestina como mujer, madre y tierra.

La mayoría de las viñetas de al-Ali no contienen texto, no obstante, en aquellas que sí, se muestra la opinión o lo que piensa Fátima. Las viñetas la presentan como



una fuente de sabiduría y un contrapeso moral y ético, expresa sus propias opiniones políticas y es ella quien aconseja a Zalama. Un ejemplo es la figura 14 viñeta en la que Zalama sostiene una pancarta del día primero de mayo en la que se lee: “Vive la clase obrera”. A su lado izquierdo, Fátima con su hijo en brazos dice a Zalama: “Con eso se vive Zalama”. Su comentario muestra inteligencia y su opinión realista sobre los hechos; al mismo tiempo satiriza y critica a la izquierda y su celebración del primero de mayo, destacando que la prioridad es vivir.



Figura 14, Naji al-Ali, viva la clase obrera.

Según Nadia Yaqub, Fátima tiene un carácter dual (2009: 198), ya que por una parte, refleja las opiniones y preocupaciones de los palestinos en los campos de refugiados, como en la figura 14, mientras que en otras viñetas es la personificación de Palestina, más que un personaje, como en la figura 13. La presencia de Fátima en las viñetas tiene un importante simbolismo ya que según Tahrir Hamdi: “al-Ali parece decir, o más bien mostrar, que sin las mujeres no puede haber liberación” (2011: 26).

Además, el personaje de Fátima muestra la importancia de la reproducción biológica de la nación. En numerosas viñetas Fátima lleva un niño en brazos y se representa como madre, como se puede observar en la figura 15. La imagen principal en la viñeta es Fátima embarazada y en la pared podemos leer la palabra *sabran* (con paciencia) característica de la resiliencia palestina y de reminiscencias coránicas, además de hacer referencia a la demografía y a la reproducción como un arma de resistencia. El rostro del soldado en la viñeta parece desconcertado, como si esperara enfrentarse a otro tipo de amenaza, mientras que en los muros de la casa se repite



infinitamente la palabra: “paciencia”. Podemos ver que el padre en esta viñeta es un mártir cuya imagen está colgada en el muro con un lazo negro, sabemos que está

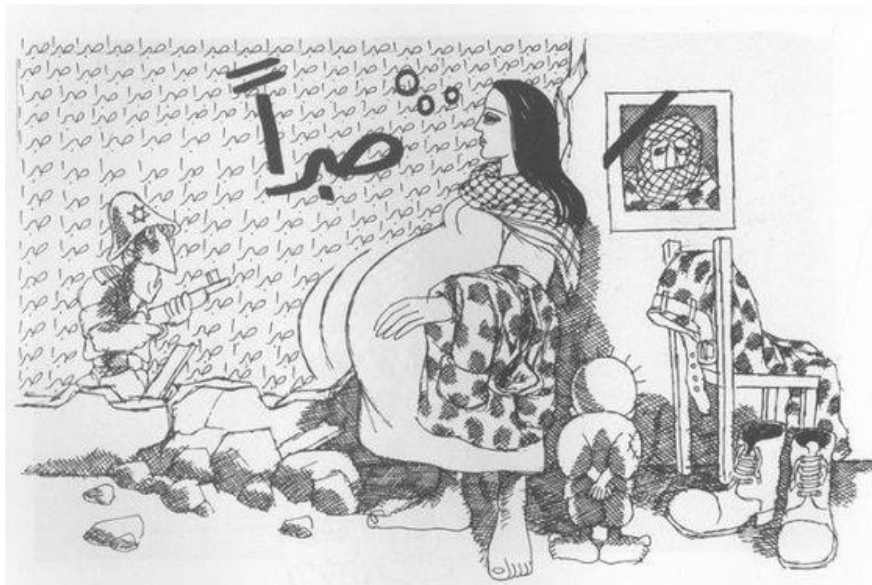


Figura 15, *Sabran*, Naji al-Ali

ausente porque su ropa se encuentra sobre la silla, parece que su hijo, ahora en el vientre, vendrá para remplazarle y utilizar esas ropas. Otra interpretación es que la camisa del uniforme militar que lleva Fátima en el brazo simboliza que ella está formando parte de la lucha armada al gestar a su hijo.

En las viñetas en las que Fátima se dedica a actividades de la esfera doméstica aparece horneando pan, limpiando la casa, cosiendo ropa para su familia y relatando historias a sus hijos. Este último aspecto es fundamental, ya que forma parte de la reproducción cultural de la nación. Incluso, podemos decir que una de las características de Fátima es su inquebrantable amor hacia la nación palestina: “Fátima educa a sus hijos para ser guerreros valientes por su nación, incentiva a su esposo a continuar trabajando en la resistencia y acepta cualquier sacrificio que ella tenga que hacer en nombre de la lucha palestina” (Yaqub, 2009: 192). La esfera doméstica también simboliza el precio de los sacrificios de las mujeres y las familias por el bien de lo político. En este mismo sentido, los muros del hogar de Fátima en las viñetas

exhiben mapas, retratos de mártires que portan la kufiya y otros símbolos de Palestina.

Una de las viñetas de Fátima nos muestra de que forma las artes reproducen entre sí las mismas representaciones, haciéndose referencia mutuamente. La viñeta de Naji al-Ali titulada *Kak al-aid* o dulces de las festividades en la figura 16 hace referencia a la obra del artista Sliman Mansour titulada *Salma*. A diferencia de la obra de arte, en la viñeta se sustituye la canasta de frutas por una canasta llena de cadenas y los ojos de Fátima se convierten en los barrotes de la prisión (Yaqub, 2009: 198). En otras viñetas al-Ali reproduce las madonas que aparecen en las obras de Ismail Shammout.



Figura 16 (izquierda) Naji al-Ali, *Kak al-aid*.

El personaje de Fátima encarna la personificación de Palestina, y su caracterización es similar a la que se hace en la cartelera. La repetición de esta representación la vuelve icónica y confirma de nuevo a las mujeres como símbolo de la nación palestina. Numerosos caricaturistas han realizado tributos a al-Ali, haciendo representaciones similares. Este tipo de personificaciones de Palestina en femenino en las viñetas continúan dibujándose, sobre todo en aquellas realizadas en el año 2018 sobre la Marcha del Retorno. Asimismo, el caricaturista brasileño Carlos Latuff ha popularizado la imagen de Palestina como una madre en viñetas que circulan en redes sociales.

En el siguiente apartado, abordamos las representaciones de Palestina en femenino en la literatura. La poesía ha sido uno de los principales medios en los que se ha expresado esta alegoría de Palestina como mujer. Asimismo, las novelas han hecho uso de esta representación, nos centramos para ejemplificarlo en la obra de

Gasán Kanafani *Umm Saad*, título de un personaje que encarna Palestina.

### 3.3.2.3. En la literatura

La representación de Palestina en femenino se ha utilizado también en la literatura. Al igual que en la cartelería y las viñetas, se presenta a Palestina como la mujer amada, como la madre y como la tierra. La metáfora de Palestina en femenino ha sido especialmente utilizada en la poesía, que se constituyó como una importante forma de resistencia y de solidaridad política en el contexto palestino. Según Ghanim, la importancia de la poesía se remonta al mandato británico, ya que desde 1936 “los poetas se convirtieron en la élite intelectual que usó sus palabras para alentar al pueblo a resistir al mandato británico y al proyecto colonial sionista” (2009: 24). Además, según Hanan Ashrawi, la poesía es el género más popular en la literatura palestina debido “tanto a la fuerte tradición oral como por la facilidad con que expresiones y versos son retenidos y repetidos, así como por el ritmo y el significado del texto” (1978: 84).

La poesía se convirtió también en un importante medio de expresión tras la Nakba debido a la censura de la ocupación y los obstáculos a la movilidad. Especialmente populares fueron las sesiones de lectura de poesía, que escapaban a la censura impresa, así como las discusiones en paneles, seminarios y sesiones de estudio (Ashrawi, 1978: 80). Además, los llamados poetas de la resistencia, entre los que destacan Mahmud Darwish, Fadwa Tuqan y Tawfiq Zayyad<sup>56</sup>, jugaron un importante papel en la difusión de la poesía. La “poesía de la resistencia” es un término acuñado por Gasán Kanafani en *Adab al-muqawama fi Filastin al-muhtalla 1948-1966* (La literatura de la resistencia en Palestina ocupada), publicado en Beirut en el año 1966, donde analiza los poetas cuya poesía estaba comprometida con la liberación de Palestina. Según Kanafani, el uso de la metáfora de Palestina como una mujer es

---

<sup>56</sup>Ashrawi clasifica a los poetas en dos tipos: los que denomina nacionalistas, comprometidos y con conciencia política, aquellos que vieron la poesía como un medio de llegar a todo el mundo, y los poetas individualistas, aquellos totalmente lejanos a su gente y entorno que han alcanzado un punto de abstracción e intelectualización que los vuelve incomprensibles. En el punto medio se encuentran aquellos poetas que hacen poesía comprometida y con mensaje pero que han occidentalizado su estilo, lo que los lleva también a la incomprensión (1978: 84). Por su parte, Bejarano clasifica a los poetas en: poetas del interior y poetas del exilio, los distingue por las temáticas ya que sostiene que los poetas del interior dan cuenta de las dificultades que se viven bajo la ocupación israelí mientras que los poetas del exilio reflejan la tristeza y nostalgia que les produce estar lejos de Palestina (Hiyyawi & Bejarano, 1998: 16).

uno de los principales recursos retóricos de la poesía de la resistencia y lo describe de la siguiente forma: “el amor por la mujer está completamente integrado con el amor por la patria. La mujer y la tierra están completamente asimilados en un gran amor y se han transformado en la causa de la liberación” (Hijawi, 1968: 7).

En la lista de recursos literarios utilizados en la poesía de resistencia conceptualizada por Kanafani, el amor por la patria y la fusión entre la mujer y la tierra aparecen en primer lugar. Un poema representativo de este recurso literario es el poema “Sólo quiero estar en su seno” de Fadwa Tuqan, destacada poeta palestina de Nablus. El poema pertenece al poemario *La noche y los jinetes* del año 1969:

Sólo quiero morir en mi tierra,  
que me entierren en ella,  
fundirme y desvanecerme en su fertilidad  
para resucitar siendo hierba en mi tierra,  
resucitar siendo flor  
que deshoje un niño crecido  
en mi país.  
solo quiero estar en el seno de mi patria  
siendo tierra  
hierba  
o flor (Prieto, 2015).

El poema expresa el sentimiento de separación de la nación formulándolo con relación a la tierra y la naturaleza. Tuqan se refiere a la hierba y a las flores destacando la fertilidad, quiere convertirse en la tierra y al mismo tiempo resguardarse en ella. De igual forma, contiene una metáfora sobre el sacrificio al afirmar que quiere morir para resucitar siendo parte de la naturaleza, pero en su tierra. Por medio de esta metáfora, como sostienen Hiyyawi y Bejarano, la tierra “se convierte en madre que espera el regreso de los seres queridos o se convierte en flor sobre el combatiente muerto” (1998: 34).

Además de la fusión entre la mujer y la tierra como si fueran una sola, como sostiene Kanafani, algunos poetas expresan los sentimientos de ausencia y de pérdida del territorio como la separación de la madre. El poema *Ila Ummi* “A mi madre” de Mahmud Darwish<sup>57</sup>, considerado el poeta nacional palestino e ícono de la

---

<sup>57</sup> Mahmud Darwish nació en 1942 en Birwa, Palestina. Su obra ha sido traducida a más de 40 idiomas, es una de las figuras más importantes de la literatura palestina (Darwish, Mahmud, Arancibia, Jihad, & Goytisolo, 1989: 4).

resistencia, expresa la añoranza por la madre. En la primera parte del poema, Darwish evoca el vínculo con la madre a través de lo cotidiano; expresa el sentimiento de separación al echar de menos los alimentos preparados por ella, como el café y el pan; así como los recuerdos del contacto cariñoso y su niñez:

Añoro el pan de mi madre,  
el café de mi madre,  
las caricias de mi madre...  
Día tras día  
en mí crece la infancia  
y amo mi vida, pues  
de morir  
me avergonzarían las lágrimas  
de mi madre (Gómez García, 2008)

En la segunda estrofa se alude al retorno al mismo tiempo que se destacan atributos de la madre, como sus cabellos y el bordado de su vestido; evocando una vez más la figura de la campesina con el vestido tradicional. El chal para las pestañas y el verbo cubrir recuerdan el resguardo y la protección de la madre. Además, se alude al trabajo de la mujer en el campo, cuando el poeta se refiere a la hierba, bautizada por los talones de la madre:

Haz de mí, si vuelvo un día,  
chal para tus pestañas,  
cubre mis huesos con hierba  
bautizada por tus puros talones,  
átame  
con un mechón de tus cabellos...  
con una hebra del bordado de tu vestido... (Gómez García, 2008)

En la última parte del poema, Darwish pide a su madre que le devuelva las estrellas de su infancia para compartir el sendero de regreso hacia su morada. Las estrellas se pueden entender como recuerdos y los pájaros pequeños como las nuevas generaciones que a través de la remembranza encontrarán el camino al hogar. También se expresa añoranza, pero sabiendo que la madre espera:

He envejecido, devuélveme las estrellas de la infancia  
para que comparta  
con los pájaros más pequeños  
la senda de regreso  
al nido en que aguardas (Gómez García, 2008).

El poema “A mi madre” se utiliza frecuentemente para evocar Palestina, a pesar de que Darwish asegura que el poema se refiere a su madre y su experiencia

personal y no a la nación. Escribió este poema cuando tenía dieciséis años y fue encarcelado. Su madre fue a verle y le llevó café y fruta, lo abrazó y cubrió de besos y tras su visita escribió “A mi madre” (Darwish y Arwan, 2012: 13). Sobre la interpretación de su poema, Darwish afirma que sus lectores dan un mayor simbolismo a la poesía de la que él le otorga: “a veces siento como si fuera leído antes de escribir. Mis lectores esperan algo de mí, pero yo escribo como un poeta y en mi poesía una mujer es una mujer, una madre es una madre y el mar es el mar. Pero muchos lectores han creado esta relación, como si todo lo que yo escribiera fuera simbólico. Cuando escribo poesía de amor, piensan que es sobre Palestina. Es bello, pero es solo un aspecto de mi trabajo” (Darwish, 2002: 69). A pesar de ello, en otra entrevista reconoce que se sabe portavoz de la experiencia palestina: “quiso el destino que mi historia individual se confundiera con una historia colectiva, y que mi pueblo se reconociese en mi voz” (Darwish y Arwan, 2012: 15).

La fama del poema “A mi madre” ha trascendido más allá de la poesía de Darwish. Fue musicalizado por el cantante y compositor libanés Marcel Khalife a mediados de la década de los sesenta. Es una de las canciones más populares de Khalife, quien no sólo ha cantado los poemas de Darwish, sino que también ha compuesto canciones de resistencia a la ocupación israelí en Líbano y Palestina (Massad, 2003: 33).

En otro de sus poemas más conocidos, “Sobre esta tierra”, Darwish personifica a Palestina y la denomina madre. La primera estrofa del poema enumera sensaciones gratas por las que hay que vivir, y concluye aludiendo al miedo de los invasores a los recuerdos. Con ello muestra la importancia de la memoria como forma de luchar contra la ocupación:

Sobre esta tierra hay por qué vivir: los titubeos de abril, el olor del pan al amanecer, el amuleto que una mujer le da a un hombre, las obras de Esquilo, los comienzos del amor, la hierba sobre una piedra, madres en vilo por el hilo de una flauta, y el miedo de los invasores a los recuerdos (Gómez García, 2013: 15).

En la última parte del poema, Darwish se refiere a Palestina como la razón más importante por la que hay que vivir. Le recuerda su nombre y lo reivindica al afirmar que aún se llama así. La llama señora y la personifica, es ella “la madre de los inicios y la madre de los finales”:

Sobre esta tierra, hay por qué vivir: sobre esta tierra señora de la tierra, madre de los inicios y madre de los finales. Se llamaba Palestina. Se sigue llamando Palestina. Mi señora: yo tengo, porque tú eres mi señora, tengo por qué vivir (Gómez García, 2013: 15).

El uso de la metáfora de la madre como en los poemas anteriores es una constante en la poesía de Darwish, quien al contrastar la metáfora de la madre con la del padre, sostiene que “la madre encarna la idea de continuidad física e histórica, de ahí la fuerza de nuestra adhesión a la “madre-tierra”; mientras que el padre se relaciona con la salida y con la expulsión (Darwish y Arwan, 2012: 11).

Además de los ya mencionados, Tawfiq Zayyad fue otro de los poetas más representativos de la poesía de la resistencia y se le conoció por su militancia en partidos comunistas y por su carrera política. En numerosos poemas personifica a Palestina y se dirige directamente a ella, como en el siguiente fragmento de su poema “Azúcar amargo”:

Palestina es la vida.  
Respóndeme...  
Convoco tu herida llena de sal, ¡oh, mi Palestina!  
Yo la convoco y grito: «disuélveme en ella... Vírteme.  
Yo soy tu hijo:  
me dejaste en herencia, he aquí la tragedia,  
un cuello bajo un cuchillo (Khraiche Ruiz-Zorrilla, 2006: 114)

En el poema de Zayyad, Palestina tiene una herida abierta y que duele, dicha herida es la Nakba. Utiliza la metáfora de Palestina como una madre a la que expresa su amor y se reconoce como su hijo.

Por otra parte, en el poema titulado “Parto” de Fadwa Tuqan el dar a luz y el nacimiento simbolizan fortaleza. En el poema, se expresa que del dolor nacen las flores y resurge la mañana. La poeta se refiere al verdugo, quien está seguro de la debilidad de su víctima y de que esta vive en la devastación. Sin embargo, el verdugo desconoce que es del dolor de donde se obtiene la fortaleza para continuar cada día:

El viento arrastra el polen,  
y nuestra tierra se sacude de noche en los temblores del parto.  
Y el verdugo se engaña a sí mismo,  
Contándose la historia de la incapacidad,  
La historia de la ruina y los escombros.  
¡Joven mañana nuestra! ...Cuéntale tú al verdugo  
como son los temblores de parto;  
cuéntale cómo nacen las margaritas

del dolor de la tierra,  
y como se levanta la mañana  
del clavel de la sangre en las heridas (Montávez, 1969: 23)

Esa trascendencia que se otorga al hecho de dar a luz está vinculada con la reproducción biológica entendida como arma de resistencia. En 1976, el poeta Owani Sawit fue arrestado tras leer el siguiente poema en la celebración del Día de la tierra:

Oye, asesino  
¿Realmente crees que puedes asesinar a mi pueblo?  
Esta es una misión imposible  
Si asesinas a seis, traeremos sesenta al mundo ese mismo día (Yuval-Davis & Anthias, 1989: 107).

En el poema de Sawit, el dar a luz se presenta casi como una amenaza contra el “asesino” a quien va dirigido el verso. Esta referencia se presenta en numerosos poemas tales como “Carnet de identidad” de Mahmud Darwish en el que se refiere a la reproducción como un arma en la primera estrofa: “Escribe que soy árabe, y el número de mi carnet es cincuenta mil; que tengo ya ocho hijos, y llegará el noveno al final del verano (Montávez Martínez, 1968: 49). Por su parte, Tawfiq Zayyad incluye el mismo tema en una de sus estrofas de su poema “Lo imposible”: “Haciendo generaciones rabiosas, de niños, una tras otra. Lo mismo que si fuéramos veinte imposibles...” (Montávez Martínez, 1968: 38).

Sin embargo, no todos los poetas han representado la nación desde la perspectiva de la amante perdida o de la madre a la que se añora. Como se explicó en el primer apartado de este capítulo, la tierra *ard* está inherentemente conectada con la noción de honor *ird*. Y encontramos también poetas que presentan la expulsión de Palestina como un acto de *igtisab* (violación o usurpación) que trajo vergüenza colectiva a toda la nación. Por ejemplo, según Ghanim, el poeta Taha Muhammad Ali presenta imágenes sexualizadas de la nación como una mujer infiel (2009: 34). De la misma forma, el poeta Salim Jubran, nacido en Galilea, expresa el sentimiento de traición dirigido hacia su madre en el poema “Desheredado”:

Maldita sea mi madre,  
por entregar su pecho a un extraño  
y teniendo yo hambre, mame él.  
Maldita sea mi madre,  
por entregar mi lecho a un extraño.  
y no pueda dormir del frío cruel.  
Maldita sea mi madre,



por dar un corazón a un extraño  
y haya vivido falto de querer  
Maldita sea mi madre  
Maldita sea mi madre  
Maldita sea -por ella- la mujer. (Montávez Martínez, 1968: 179)

En este sentido, como sostiene Ghanim, “los poetas que intentan ser agentes de cambio social se convierten en agentes de preservación y reproducción cultural al convertir la derrota nacional en una ‘pérdida colectiva del honor familiar’” (2009: 34). Este último uso de la metáfora no se encuentra tan presente en la cartelería, es más frecuente en el discurso político y nos muestra las diferentes formas de aproximarse a las metáforas feminizadas de Palestina.

En resumen, la representación de Palestina en la poesía la caracteriza de la misma forma que la cartelería y las viñetas, como la madre campesina, portando los vestidos tradicionales y siendo una sola con la tierra y la naturaleza. Igualmente, la poesía destaca la importancia de la reproducción de la nación y su uso como un arma contra la ocupación. Sin embargo, un aspecto que la poesía destaca y que en la cartelería y las viñetas no se manifiesta es la ausencia y añoranza de la madre, además del sentimiento de pérdida que se expresa como amor en los poemas de Darwish o como ira en el poema de Salim Jubran.

Además de en la poesía, la representación de Palestina como mujer y como madre se encuentra en otros géneros literarios. Las novelas palestinas escritas tras la Nakba son, según Abu-Manneh, una de las mejores formas de capturar el imaginario social; además por medio de sus narrativas construyen formas estéticas únicas que registran la historia palestina. Entre los novelistas palestinos más conocidos que escribieron tras la Nakba se encuentran Jabra Ibrahim Jabra, Emile Habibi, Sahar Khalifeh<sup>58</sup> y Gasán Kanafani (Abu-Manneh, 2016: 3). Este último, escribió *Umm Saad* (La Madre de Saad) en el año 1969. Esta novela muestra la representación de la resistencia como la madre y la importancia de la reproducción y del sacrificio a través de la vida de su protagonista, una madre que vive en el campo

---

<sup>58</sup>Sahar Khalifeh nacida en Nablus en 1941 es una de las escritoras palestinas más reconocidas, ha ganado numerosos premios como el Naguib Mahfuz en el año 2006. Se autodefine como feminista y en sus novelas ha “hecho paralelismos entre la opresión experimentada como resultado de la ocupación y la opresión de las mujeres en una cultura patriarcal mostrando la doble carga que las mujeres deben llevar bajo la ocupación” (Sabbagh, 1989: 64). Otras escritoras palestinas conocidas por sus novelas desde la perspectiva de las mujeres son Raimunda Tawil y Soraya Antonious.

de refugiados de Burj el-Barajne, en Líbano, veinte años después de la Nakba. Umm Saad constituye la personificación de la nación, como el mismo Gasán Kanafani explica en la introducción de la novela: “...Umm Saad no es solo una mujer. Si no encarna en cuerpo y alma el sufrimiento de las masas, sus penas cotidianas, no sería lo que es” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 178).

A lo largo del relato, Kanafani describe a Umm Saad como una mujer fuerte y valiente. Como sostiene Khoury, “ella es un símbolo de poder, camina con la cabeza bien alta y se niega a arrodillarse, porque, cuando la madre se arrodilla o se torna sumisa, toda la nación se pierde; si ella es débil, toda la nación caerá” (2013: 166). Además, es una mujer vivaz, “tendrá unos cuarenta y tantos años. Más sólida que una roca. Más tenaz que la tenacidad misma. Vive diez veces su vida, yendo y viniendo sin parar de acá para allá, trajinando todos los días de la semana para ganar honradamente su pan y el de sus hijos” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 185). La honradez y nobleza de Umm Saad se resalta en el relato cuando se narra que le ha cedido su trabajo como limpiadora a otra mujer que lo necesitaba más que ella.

Además de ser descrita como fuerte, se relaciona a Umm Saad con la tierra, incluso al describirla físicamente: “tenía el cabello empapado y las gotas de lluvia le corrían por el rostro. Era como una tierra recién regada” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 195). En otra parte de la novela se describe que en su frente se podía ver el color de la tierra y como: “entró Umm Saad y toda la habitación se impregnó de olor a campo” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 180).

La novela se refiere constantemente a las madres y su fortaleza como parte de su gran misión que es dar a luz a los hijos de la nación. El narrador de la historia, que parece ser el mismo Kanafani, afirma que: “al ver aquel brazo sólido, moreno como el color de la tierra, comprendí que las madres pudieran echar al mundo hijos combatientes” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 201). Pero estos hijos no son sólo combatientes, también son mártires, lo que remite al concepto de “feminidad patriótica” de Bracewell abordado en el primer apartado de este capítulo y que se confirma en la novela cuando se describe a Umm Saad como “la madre, la mujer que ha parido hijos que luego son fedayín. Los echa al mundo y Palestina se los lleva” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 230).

Kanafani hace un paralelismo entre las heridas de las madres y las heridas de los fedayines. Al describir Umm Saad la herida en el brazo de su hijo y al mismo tiempo mostrar que ella tiene una cicatriz en el mismo lugar, se hace tangible que ambas heridas tienen el mismo carácter. Además, en la historia se utiliza una metáfora sobre el trabajo cotidiano de Umm Saad y la resistencia: “en sus palmas callosas, las heridas eran como rojos ríos secos. Esas manos despedían un olor único... el olor de la resistencia cuando se hace cuerpo y sangre en el hombre” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 210). La protagonista porta la sangre de los mártires en sus propias manos.

Otro importante simbolismo en la obra de Kanafani es que todos los fedayines son hijos de Palestina y todas las madres palestinas son madres de los fedayines. Esto se observa en una anécdota de las misiones militares en Palestina que Saad, el hijo de Umm Saad que se ha unido a la resistencia, relata a su madre. Después de varios días de estar rodeados por el ejército israelí, Saad cuenta que vio llegar a su madre: “Ahí está, miradla, esa que llega es mi madre”, los hombres miraron el camino angosto que serpenteaba la colina y vieron a una mujer que venía hacia ellos vestida como una campesina, con un largo traje negro, y que llevaba un hato en la cabeza y unas ramas en la mano. Les pareció que era una mujer mayor, de la edad de Umm Saad, alta de estatura y fornida como ella” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 203). Esta descripción de la mujer coincide con las representaciones de Palestina en femenino en otras expresiones culturales, está vestida como campesina y se presenta como una figura fuerte. Las ramas en su mano evocan los olivos, árboles que simbolizan la resistencia palestina. Sin embargo, en el relato queda claro que no era Umm Saad a quien Saad había visto, porque ella no había vuelto a Palestina. A pesar de ello, la madre en ningún momento contradice a su hijo o niega haber sido ella: “Saad dice que me vio allí. Si no hubiera estado allí para darle de comer, se habría muerto de hambre, y si no hubiera rezado tanto por él, lo habría matado esa bala que le atravesó el brazo” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 206). Al mismo tiempo, la mujer “desconocida” en Palestina acepta a los fedayines como sus hijos, los hijos de la resistencia y es ella quien llama a Saad: “El enemigo te hace pasar hambre, hijo mío... ven, ven con tu madre, ¿hay contigo otros muchachos? dales de comer ¡Al atardecer volveré y os dejaré algunas provisiones al borde del camino...! ¡Qué dios os guarde, hijos míos!” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 205).

La novela de Kanafani recurre a una metáfora para expresar la aceptación de

la resistencia armada como parte de la lucha por la nación palestina. Umm Saad tenía un amuleto de tela colgado del cuello, sin embargo, tras una visita de Saad cambia su amuleto de tela por una bala de ametralladora con un agujero en el casquillo y sin pólvora. El amuleto simboliza el cambio de la resignación a la lucha: el pasar de creer en un talismán a creer en las balas para cambiar su suerte.

La lucha armada también se representa como una forma de recuperar la dignidad. Esto se muestra a través de la historia del esposo de Umm Saad quien pasa de ser un padre casi alcohólico y violento a ser un padre orgulloso de sus hijos una vez que se han unido a la resistencia. La madre, se muestra orgullosa en todo momento, al enterarse de que Saad se ha ido con los fedayines y al ser preguntada si está triste o enfadada responde: “nada de eso. Esta mañana le dije a mi vecina que desearía haber tenido diez como Saad” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 191). Umm Saad insiste en que no le quiere de vuelta y se refiere al honor del martirio, cuando exclama: “Esta mañana me enteré de que estaba preso, ¡Qué vergüenza! Hubiera preferido verlo muerto” (Kanafani & de Madariaga, 2015: 181).

La novela de Kanafani, repleta de simbolismos de la lucha palestina, nos muestra una representación de la nación que se corresponde con las utilizadas en la poesía, la cartelería y las viñetas. Estas representaciones de Palestina en femenino confirman a las mujeres como símbolo de la nación. La representación de la nación es como una campesina, fuerte, entregada a la lucha y dispuesta a dar sus hijos a la resistencia. Dichas representaciones son poderosas construcciones de la nación que refuerzan la idea de la nación feminizada en el imaginario colectivo. Esto, a su vez, se convierte en una relación de retroalimentación entre el símbolo y las mujeres, puesto que estas últimas, como portadoras simbólicas de la identidad palestina, han estado sujetas a las nociones de honor y sacrificio. La “carga de la representación” recae en sus cuerpos por ser las portadoras del honor de la colectividad y dar a luz a la nación de manera simbólica, mediante el sacrificio de sus hijos al enviarlos a luchar.

Las mujeres, en tanto que símbolo, han sido una de las bases sobre las que se ha construido la comunidad imaginada palestina. En el siguiente capítulo nos centramos en el movimiento artístico palestino, concretamente en las artes visuales, donde ha sido profusamente utilizada la representación de Palestina como una mujer. La representación en las artes visuales además de hacer eco de otras formas de

expresión artística, como las exploradas en este capítulo, convierte a Palestina en un símbolo de identidad frente a una prohibición específica: la posibilidad de expresar libremente cualquier símbolo que haga referencia a Palestina, ya que por ello podía ser censurado si las autoridades israelíes lo consideraban un ejercicio político.

### III. El arte palestino

## **4. La nación en un lienzo: el movimiento artístico palestino**

### **4.1. Arte palestino: fragmentación y continuidad**

El arte palestino refleja las numerosas particularidades y avatares de la historia política y social de Palestina. Como ha sido señalado por autoras como Ankori, “crear una sola narrativa del arte palestino como un monolito es imposible debido a la dispersión y desposesión de cientos de miles de palestinos y su subsecuente residencia en numerosos ‘países anfitriones’ y dentro de diferentes contextos culturales” (Ankori, 2006: 8). Es un arte que refleja y se caracteriza por la fragmentación geográfica, por la existencia de múltiples centros y de diversos movimientos artísticos. Desde otra perspectiva, esta fragmentación geográfica del arte palestino es conceptualizada por Nadia Yaqub como proveniente de una experiencia de “transnacionalidad” (Yaqub, 2008: 112). Sin embargo, como demostramos en esta investigación, esa misma fragmentación ha contribuido paradójica y decisivamente al proceso de construcción de la identidad nacional palestina por medio de un lenguaje visual común que ha creado poderosos vínculos simbólicos entre los miembros dispersos de la nación.

Tras la Nakba, la escena artística palestina se caracterizó por la ausencia de instituciones y espacios expositivos. No obstante, numerosos artistas palestinos crearon obras, establecieron redes, organizaciones y asociaciones artísticas. Entre los artistas más destacados que formaron parte de ese movimiento se encuentra Ismail Shammout, nacido en 1930 en Lyda y que fue desplazado junto con su familia al campo de refugiados de Khan Younis en Gaza en 1948. En 1950 comenzó sus estudios de arte en El Cairo y posteriormente en la Academia de Bellas Artes en Roma (Abdul Hadi, 2011: 111). Shammout fue un actor clave del movimiento artístico palestino junto con Tamam Al-Akhal, nacida en 1935 en Jaffa. Al-Akhal vivió con su familia en Líbano en un campo de refugiados hasta 1953 cuando comenzó sus estudios de arte en El Cairo. Con Shammout organizó la exposición palestina de 1954 y posteriormente dirigirían juntos la sección de Arte y Patrimonio de la OLP (Abdul Hadi, 2011: 81).

Por otro lado, en Cisjordania, Jerusalén y Gaza el movimiento artístico tuvo al frente un grupo que durante décadas sería el núcleo de las creaciones artísticas que contribuirían a consolidar la identidad palestina. Entre los más destacados se encuentra Sliman Mansour nacido en 1947 en Birzeit, al norte de la ciudad de Ramala en Cisjordania. Fue admitido en el Instituto de Artes de Chicago, pero tras el estallido de la Guerra de los Seis Días en 1967 decidió permanecer en Jerusalén y realizar sus estudios en la Academia de Arte y Diseño de Bezalel (Mitwasi, 2008: 13). Nabil Anani, nacido en 1943 en Latroun, es otro de los artistas palestinos más prominentes que lideró el movimiento de artistas en Cisjordania, Jerusalén y Gaza. Tras graduarse en Bellas Artes por la Universidad de Alejandría, regresó a Ramala e inició una fructífera carrera como artista y formador de profesores en la escuela de formación de la ONU. Otro de los artistas que participó en este movimiento fue Isam Badr nacido en 1948 en Hebrón, se graduó de la Academia de Artes de Bagdad y en cerámica por la Academia de Bellas Artes de Georgia. La artista Vera Tamari, nacida en Jerusalén en 1945, tuvo también un papel central en el movimiento artístico palestino. Realizó sus estudios de Bellas Artes en Beirut, de cerámica en Florencia y el doctorado en la Universidad de Oxford. Vera Tamari es una de las fundadoras del grupo artístico *New Visions* y del Centro al-Wasiti (Abdul Hadi, 2011: 115). Además de estos artistas, muchos otros contribuirían a la creación artística en Cisjordania, Jerusalén y Gaza, y formarían un movimiento que no solo sería artístico, sino que iba a crear las representaciones más icónicas y difundidas de las señas de identidad nacional palestina.

Mientras tanto, la artista Mona Saudi, nacida en 1945 en Ammán, fue una de las artistas palestinas más activas en Beirut, ciudad que se erigió en un centro cultural con numerosas actividades en solidaridad con Palestina. Saudi realizó sus estudios de escultura en la escuela superior de Bellas Artes en París y durante muchos años sería la encargada de la sección de Artes Plásticas de la OLP. Junto a otros artistas en la diáspora, como Vladimir Tamari y Kamal Boullata, organizó exposiciones alrededor del mundo que consolidarían la solidaridad con Palestina desde el arte. Finalmente, este recorrido por los diferentes centros artísticos palestinos estaría incompleto si no considerásemos el arte de los palestinos en Israel y el arte creado en las prisiones israelíes, que constituyen otros elementos más a tomar en consideración que reflejan la diversidad y complejidad del arte palestino.



Si bien el arte palestino, no tiene un estilo que lo defina como tal, algunos autores argumentan que sí se pueden detectar elementos comunes y una cierta continuidad. Para Shammout “la mayoría de las obras de artistas palestinos demuestran un contenido palestino desde un ángulo u otro” (Shammout, 1989: 13). Siendo un arte diverso desde todos los puntos de vista, en estilo, temática y técnica, incluso cuenta con sus propios artistas surrealistas como Juliana Seraphim, cubistas como Khalil Rayan o artistas dedicados al arte abstracto como Boullata y Halaby. Según Boullata, la razón de estas diferentes formas de abordar el arte se relaciona con la distancia y el exilio: “cuanto más cerca se encuentran los artistas de su cultura y de su país de nacimiento, más figurativo parece ser su arte y cuanto más lejos se encuentran, su arte evoluciona hacia la abstracción” (Boullata, 2003: 36). Aunque no podemos comprobar que esta formulación de Boullata sea cierta, lo que sí hemos podido constatar es que el movimiento artístico en Cisjordania, Jerusalén y Gaza, ante la censura ejercida por el ejército de ocupación desarrolló un tipo de arte propio plagado de importantes simbolismos.

El contexto sociopolítico cotidiano palestino forma parte de -y condiciona- inevitablemente la creación artística, convirtiendo al arte palestino en un arte comprometido. Parece casi imposible separar la ocupación del arte, una gran parte de las obras reflejan el asedio de la ocupación de manera simbólica o explícita. La ocupación traslada al arte palestino a los inestables terrenos de la política ya que trastoca todos los aspectos de la vida cotidiana. Para Edward Said, el arte palestino y la política son inseparables debido a “la omnipresente represión y obstrucción de la vida, en todos los niveles, por la ocupación israelí, por el despojo de toda una nación, y la sensación de que somos una nación de exiliados” (Said & Barsamian, 2003: 164). Para Boullata, esta situación genera un equilibrio entre el compromiso de los artistas y su obra. Sin embargo, este difícil equilibrio sitúa inexorablemente al artista en una reflexión sobre el valor del arte y el lugar que tiene en la sociedad en un contexto de ocupación:

¿Durante una invasión militar en donde el “daño colateral” significa muertes indiscriminadas a la población civil, pueden seguir trabajando los artistas? ¿qué lenguaje pueden utilizar los artistas para expresar ese duelo? ¿Cómo pueden los artistas visuales relacionar la experiencia de su hogar cuando su propia nación es reducida a una prisión? ¿Qué tipo de arte se crea bajo dichas circunstancias? ¿hay un espacio para exponer las obras? ¿Si la gente vive bajo toques de queda con limitadas

horas al día para salir y abastecerse de comida y medicamentos, tendrán tiempo de ir a ver una exposición de arte? (Boullata, 2009: 289).

Otra característica esencial del arte palestino tiene que ver con la participación de las mujeres en el movimiento artístico. Las artistas constituyeron una parte sustancial del arte palestino, llegando a sumar un tercio del total de los artistas activos a lo largo de todo el siglo XX (Halaby, 2001: 12). Boullata señala que “las mujeres artistas han sido instrumentales en la formación de la historia contemporánea del arte árabe. A diferencia de sus pares en culturas occidentales, cuyo resultado creativo ha sido denigrado, las artistas árabes han recibido reconocimiento en su ambiente cultural, y un importante número de ellas ha estado al frente de la innovación y cambio gracias a su lenguaje artístico subversivo” (Boullata, 2009: 181). Desde el mandato británico, la participación de las artistas fue notable. Incluso la primera exposición de arte palestino durante el mandato británico se celebró cuando Zulfa al-Sa'di se presentó en el pabellón palestino en la primera Feria Árabe de Arte en Jerusalén en 1933 (Boullata, 2009: 62). Asimismo, una de las artistas palestinas más conocidas antes de la Nakba es Sophie Halaby, nacida en Jerusalén en 1905, y cuyos paisajes de Jerusalén hechos en acuarela inspiraron a artistas como Vera Tamari y Samia Halaby.

Igualmente, la ocupación ha condicionado las posibilidades de documentar la historia del arte palestino, que durante muchos años no contó ni con archivo ni museos. Esto ha convertido la historia del arte palestino en un ámbito de estudio reciente, que ha sido y continúa siendo escasamente explorado. Tal y como sostiene Ankori<sup>59</sup> “la categoría de arte palestino era prácticamente inexistente en la historiografía del arte hasta tiempos recientes” (2006: 15). La escasez de

---

<sup>59</sup> *Palestinian Art* de Ganit Ankori (2006) es probablemente una de las obras más citadas sobre arte palestino ya que es una de las pocas publicaciones que existen en inglés. Ankori fue acusada de plagio por la Liga de Artistas Palestinos por no citar los textos de Kamal Boullata y presentar sus conclusiones como propias; así como por tergiversar el papel de Boullata en el desarrollo de la historia del arte palestino. La Liga de Artistas Palestinos rechazó la dedicatoria de Ankori y la acusó de apropiación intelectual alegando que “estas prácticas fraudulentas que son perpetuadas por investigadores israelíes, que se autoproclaman para hablar por los palestinos, solo pueden entenderse en el contexto de una mentalidad colonial” (League of Palestinian Artists rejects Ankori's dedication, 2006). Asimismo, el libro se ha criticado por el enfoque con el que aborda las obras y ha sido calificado por la historiadora del arte Nada Shabout (2007) como una “construcción occidental de la historia del arte” por la falta de continuidad en el análisis de la historia del arte palestino, así como por cuestionar la existencia de arte palestino durante el mandato británico, antes de él y durante la colonización sionista.

publicaciones fue resultado de las condiciones en las que se produjeron las obras de arte. El ejército israelí confiscó y destruyó un gran número de obras que no llegaron a documentarse a pesar de los esfuerzos de los artistas por llevar un registro. Inclusive aquellos que se han dedicado a escribir la historia del arte palestino reconocen que sus trabajos no son exhaustivos debido a que no contaban con toda la documentación e información necesarias para ello (Anani & Badr: 1984). Lo que nos lleva a abordar otra importante característica de la historia del arte palestino, la participación de los mismos artistas en el proceso de documentación, pues son ellos en gran medida quienes se han encargado de escribir su propia historia y difundirla. Tal es el caso de la obra *El arte plástico palestino en la tierra ocupada* de Nabil Anani e Isam Badr, publicado en 1984 por la Galería 79 en Ramala. La obra es un relato sobre el panorama artístico desde el año 1967 hasta 1984 del que Anani y Badr formaron parte.

Kamal Boullata, artista nacido en Jerusalén, fue otro artista clave en la documentación del arte palestino. Desde los años setenta, publicó artículos y catálogos de exposiciones. Dichos esfuerzos culminaron en la obra *Recuperar el espacio: un estudio del arte palestino contemporáneo* en el año 2000. Este mismo libro sería la base para su posterior publicación en inglés *Palestinian Art: From 1850 to the Present* en el año 2006. Además de Kamal Boullata, otros destacados artistas como Vera Tamari, Sami Zaru, Samia Halaby, Tina Sherwell y Bashir Makhoul han contribuido decisivamente a documentar y preservar la historia del arte palestino y a desarrollar la crítica de arte (Ankori, 2006: 20).

De la misma forma que existe un debate abierto sobre los orígenes de la nación palestina, también se ha cuestionado desde cuándo existe el arte palestino. No hay un consenso entre los autores sobre cuándo se inicia la historia del arte palestino. Kamal Boullata sitúa los inicios en la escuela iconográfica de Jerusalén del año 1885. Según Boullata la historia del arte palestino se puede dividir en tres etapas. La primera de 1795 a 1955 donde se desarrolló el arte de íconos religiosos como una de las tradiciones más tempranas. La segunda fase de 1955 a 1965 en la que los primeros artistas provenientes de la población refugiada crearon lo que Boullata denomina “nuevo arte palestino”. Finalmente, en una tercera fase de 1965 a 1995 incluye el arte creado tanto en el exilio como en el “suelo nativo” (Mattar, 2005: 82). La propuesta de Boullata es importante porque marca el inicio del arte palestino en 1885 y no en 1948 como suelen abordarlo otros historiadores del arte. Para Boullata la Nakba significó

una ruptura en la continuidad de un arte palestino que ya existía. Para otras autoras, como la artista Samia Halaby, el arte palestino se encuentra inherentemente unido a la causa palestina y vincula sus etapas a lo que denomina “levantamientos populares”, e identifica tres momentos en los que surgieron estos movimientos: el primero de ellos durante los años treinta en contra del mandato británico, el segundo durante la revuelta contra el sionismo, que alcanzaría su madurez artística en los años setenta, y finalmente la tercera etapa durante la Intifada (Halaby, 2001: 1). A pesar de las diferentes versiones de los orígenes del arte palestino, hay un consenso en que el año 1948 marca no sólo la historia política de Palestina sino también la historia artística, como no podría ser de otro modo.

Asimismo, cabe resaltar el papel desempeñado por la OLP tanto en la creación de instituciones como en la misma documentación de la historia del arte. La organización fue un pilar fundamental del desarrollo y difusión del arte palestino y en la documentación de su historia. Esto se refleja en las publicaciones y folletos sobre arte de la década de los setenta y ochenta, momento en el que el movimiento de artistas palestinos y el lenguaje visual de la nación se encontraban en pleno desarrollo. En estas publicaciones de la OLP destaca *El arte plástico palestino* de Izz al-Din al-Manasra, poeta palestino de la resistencia. La publicación formaba parte de la revista *Mayallat Filastin al-zawra* (Revista palestina de la Revolución) publicada en Beirut en 1975, donde afirmaba ser el primero en publicar una obra sobre el arte palestino. Sostenía que “no se había publicado ni en Palestina ni en ningún otro país árabe o del mundo ningún libro sobre arte palestino antes de esta publicación” (al-Manasra, 2003: 7). La obra abarca el periodo desde 1927 hasta 1975. Asimismo, con apoyo de la OLP se publicaron folletos como *al- Ittihad al-tashkiliyyin al-filastiniyyin Fara Lubnan* (La Unión de Artistas Plásticos Palestinos sección Líbano) publicado en Beirut en 1979. Algunos de los folletos estaban traducidos al inglés o incluso al español como el titulado “Las artes populares palestinas”, muestra de la diplomacia cultural ejercida por la OLP durante ese periodo.

A continuación, abordamos el movimiento artístico palestino, un arte *sui generis* que se crea en condiciones de ocupación, es clandestino, no se presenta en museos, no tiene catálogos, no se vende y se reinventa para su distribución. Es un arte fragmentado y fragmentario que ha creado una de las representaciones más poderosas de la nación personificada en femenino y que ha mostrado su poder como

herramienta transformadora de la realidad y ha sido utilizado por los artistas como una forma más de luchar contra la ocupación.

## 4.2. De la Nakba a la institucionalización (1948-1972)

Para los artistas palestinos, la Nakba significó una interrupción irreversible de su quehacer que se manifestó en todos los aspectos de la práctica artística. Una de las principales secuelas de la catástrofe fue la pérdida del epicentro cultural y artístico que hasta ese momento había sido la ciudad de Jerusalén (Boullata, 2009: 36). Además, los despojos y saqueos realizados durante la Nakba causaron la pérdida de obras y de archivos que documentaban el arte palestino de la época<sup>60</sup>. Según diversos autores, los saqueos sumados a la dispersión del pueblo palestino hicieron imposible documentar el movimiento de arte que estaba consolidándose antes de 1948 (Ankori, 2006; Boullata, 2009: 27). El desplazamiento de población, en este caso de los artistas, ocasionó que estos tuvieran que rehacer su vida en partes de Palestina que no formaban parte del recién creado Estado de Israel, en países árabes vecinos o en lugares aún más lejanos, lo que significaba vivir en un exilio permanente (Boullata, 2004: 71). Mientras tanto aquellos que permanecieron en lo que se convirtió en Israel se enfrentaron a restricciones estrictas a la movilidad y a la libertad de expresión, convirtiéndose en ciudadanos de segunda clase.

Dada la paradójica condición de Palestina tras la Nakba como un territorio ocupado y al mismo tiempo sin Estado, no había instituciones dedicadas al arte, ni ministerio de cultura o alguna institución similar; tampoco existían museos ni galerías. No sólo no había instituciones encargadas de gestionar y promover el arte, tampoco había un “mercado del arte”, ya que las obras que se producían no eran adquiridas por el público. La escena artística se encontraba fragmentada y la ocupación, según

---

<sup>60</sup> La misma Ankori, reconoce este saqueo en su obra *Palestinian Art* y rememora una anécdota de su padre que pertenecía al ejército israelí: “En 1948 un testigo vio un camión cargado de objetos propiedad de palestinos: pianos, alfombras y bellas piezas de arte y muebles llamaron su atención. Como oficial de la Hagana y ser humano decente preguntó a uno de los conductores el destino de los objetos. El saqueo estaba prohibido por órdenes estrictas (...). Los saqueadores eran miembros de la unidad Palmah, varios de ellos eran *kibbutzim*, jóvenes considerados la *crème de la crème* de la sociedad israelí. Eran cultos también. Por ello el piano que también llevaban, les serviría en el kibutz, explicaron (...) Pensamientos distantes sobre su hogar en Polonia cruzaron su mente. Recordó como a su propio abuelo, compositor y cantante, le fueron saqueados sus pianos durante la primera guerra mundial, convirtiéndolo en una víctima desposeída de la guerra. El oficial era mi padre” (Ankori, 2006: 46).

Yaqub, condicionaba el acceso de los artistas a la educación, la disponibilidad de espacios expositivos y el acceso de la audiencia palestina a las obras (2008: 112).

Numerosas obras de arte palestinas creadas después de la Nakba representaron de alguna manera aspectos de esos hechos históricos, de la expulsión de su tierra, del desplazamiento. Según Ismail Shammout, uno de los artistas más importantes de la historia palestina, esto se debe a que “la mayoría de los artistas eran sobrevivientes de 1948 por lo que no estudiaron el arte por el arte, sino para manifestar sus sentimientos, retratar su sufrimiento como palestinos y expresar sus aspiraciones de volver a tener una nación” (1989: 11). La perspectiva de Shammout refleja su propia situación, ya que desde el inicio de su carrera fue un artista comprometido con la causa palestina.

La primera exposición de arte palestino que se celebró tras la Nakba fue organizada por el mismo Ismail Shammout en el campo de refugiados de Khan Younes en Gaza, donde el artista vivió con su familia después de haber sido expulsados de Lyda. La exposición se inauguró el siete de julio de 1953 en la sede de la Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados Palestinos. Boullata sostiene que en esta exposición en tanto que discípulo de Zalatio<sup>61</sup>, “Shammout encontró en el lenguaje iconográfico del artista de Jerusalén los medios para desarrollar un estilo figurativo para comunicar los dramáticos eventos que había vivido” (Boullata, 2009: 130). Ismail Shammout presentó sesenta obras que produjo en El Cairo, donde estudiaba Bellas Artes desde 1950. Entre las obras presentadas estaba *lla ayn?* (*Where to?/¿Hacia dónde?*), que posteriormente se convirtió en uno de los trabajos más reconocidos de Shammout (figura 17) (Shammout, 1989: 10). La obra *lla ayn?* muestra un padre caminando en un paisaje vacío y árido con sus tres hijos, uno de ellos dormido sobre sus hombros. Los rostros del padre e hijos muestran tristeza y confusión. Por el título de la obra y la imagen, se deduce que el hombre es un palestino que ha sido expulsado de su tierra y que encarna a los refugiados que han vivido la Nakba. La madre de la familia no aparece en la obra, de esta forma su ausencia se

---

<sup>61</sup> Daoud Zalatio, nacido en Jerusalén en 1906, fue uno de los más célebres artistas iconográficos palestinos durante el mandato británico. Las obras de Zalatio eran retratos imaginarios de figuras árabes heroicas de la historia islámica, tales como Khalid Ibn al-walid y Saladino. Estas imágenes icónicas y alegóricas se popularizaron durante los años treinta, que eran especialmente críticos para las autoridades británicas. Muchas escuelas pidieron copias de las imágenes de Zalatio para exhibirlas (Boullata, 2006: 66).



Figura 17, *Ila ayn?*, Ismail Shammout, circa 1953.

convierte en una forma de expresar la pérdida de la tierra como la pérdida de la madre. El poeta palestino Harun Hashim Rashid, nacido en Gaza, escribió una reseña de la exposición que se publicó en el número nueve de la revista *al-Adib* en septiembre de 1953. En dicha reseña relata que un hombre relacionado con el armisticio (es decir, los acuerdos individuales firmados en 1949 entre Israel y países árabes para oficialmente concluir la guerra árabe-israelí) le ofreció a Shammout comprar su obra *Ila ayn?* a cualquier precio, pero el artista se negó rotundamente. Harun Hashim

Rashid describe la obra *Ila ayn?* como un “retrato de la catástrofe, la tragedia y los crímenes contra la humanidad que han manchado la era moderna con vergüenza e injusticia” (Lenssen, Rogers, & Shabout, 2018: 157). La obra fue presentada posteriormente en la sede de las Naciones Unidas y fue “la primera vez que la Nakba se mostró en un contexto internacional” (Mansour, 1998: 3). Esta obra pone de manifiesto cómo el arte palestino se convirtió en un medio para mostrar al mundo la situación de los palestinos desde los primeros años después de la Nakba.

La exposición de Shammout en Gaza recibió una gran cantidad de visitantes y fue conocida en otras partes de Palestina y fuera de ella por artículos de prensa, lo que incentivó al artista a continuar con su carrera. En 1954 Shammout organizó otra exposición en El Cairo, esta vez junto a las artistas palestinas Tamam al-Akhal y Nihad Sibasi. La exposición constaba de cincuenta y cinco obras; fue conocida como la “exposición palestina” e inaugurada por el presidente egipcio Yamal Abdel Nasser. El evento tuvo una amplia cobertura en revistas y periódicos (Shammout, 1989: 10).

Como Ismail Shammout, otros artistas palestinos estudiaron arte en países como Líbano, Siria, Jordania y Egipto, ya que no existían academias o escuelas de arte palestinas después de la Nakba. Según el artista Sliman Mansour, las escuelas de arte no estaban permitidas por el ejército de ocupación (Mansour, 2016). Después de la exposición de Shammout, el entusiasmo por la actividad artística creció y se comenzaron a crear grupos integrados por los artistas que habían terminado sus estudios de arte en otros países. Estos grupos se comenzaron a formar tanto en Cisjordania y Gaza como en los países vecinos. Según Halaby, en los años cincuenta las limitaciones de movimiento para los palestinos apenas comenzaban, por lo que los artistas podían moverse aún con cierta libertad (2001: 18). Por ejemplo, en Jerusalén se creó un club de artistas que organizó exposiciones además de en el mismo Jerusalén en Ramala y en Ammán. Entre sus miembros se encontraban destacados artistas palestinos tales como Kamal Boullata, Sari Khouri, Ismail Shammout, Vladimir Tamari y Samia Taktak Zaru (Halaby, 2001: 90). El club estaba financiado por Amina al-Husseini, que fue una importante promotora de arte que además creó la Asociación de Pintura y Escultura en Jerusalén, aunque no contamos con datos exactos sobre la fecha o información sobre dicha asociación (Halaby, 2001: 18).

La creación de la OLP en 1964 supuso un cambio en la escena artística palestina; ya que esta organización, además de significar una transformación de la movilización política en general, representó un profundo cambio para las artes que experimentaron un proceso de semi institucionalización y adquirieron un importante papel simbólico en la lucha por la causa palestina. Desde sus inicios la OLP mantuvo una relación cercana con los artistas, inclusive al día siguiente de crearse la organización por el Consejo Nacional Palestino se celebró en su honor una exposición de arte en Jerusalén que posteriormente se presentaría en Estados Unidos (Halaby, 2001: 18). Para los grupos de artistas que estaban organizándose de manera independiente, el contar con una organización que les apoyara constituyó un cambio en sus condiciones de creación artística. Como sostiene Shammout, era una nueva etapa ya que su actividad dejaba de depender exclusivamente de sus propios esfuerzos y comenzaba a tener recursos de la OLP. Esto representó un apoyo para los artistas de difundir su obra, así como de trabajar en cargos creados para gestionar el arte y la cultura en el seno de la propia OLP (Shammout, 1989: 12). Además, los



artistas mejoraron su acceso a oportunidades educativas, ya que se concedieron becas de formación a jóvenes artistas para estudiar en países que colaboraban con la OLP, principalmente pertenecientes al bloque socialista.

Sin embargo, en 1967 la ocupación militar en Cisjordania y Gaza endureció aún más las condiciones de ocupación y restringió de manera definitiva la movilidad y la comunicación entre los artistas. Se impidió que muchos de ellos visitaran Jerusalén, que como ya hemos mencionado era un importante centro artístico y lugar de reunión para los artistas. Boullata señala que se produjo un aislamiento intelectual como consecuencia de la pérdida de contacto entre los artistas y sus homólogos en otros países, además de que estaban bajo un estricto control de las publicaciones académicas y culturales (Boullata, 2004: 71).

El acercamiento de la OLP a las artes y su reconocimiento entre las actividades de la organización conllevó una especie de institucionalización; se crearon organizaciones específicas para las actividades artísticas, la principal era el Departamento de Información y Cultura que posteriormente se transformaría en la Oficina de Información Unificada. El Departamento tenía subsecciones dedicadas al cine, al teatro, la danza y dos dedicadas al arte: la subsección de arte y patrimonio y la subsección de artes plásticas (Rubenberg, 1983: 69). La sección de Arte y Patrimonio estuvo dirigida por Ismail Shammout y Tamam al-Akhal. Sus primeras reuniones y exposiciones se celebraron en el año 1969 en Jordania (Massad, 2007: 129). Por otro lado, Mona Saudi dirigió la sección de Artes Plásticas que tenía su sede en Líbano. Saudi desempeñó un importante papel en el desarrollo del arte palestino, organizó numerosas exposiciones y mantuvo vínculos fluidos con los artistas palestinos que se encontraban en el exilio. Asimismo, en el marco de la OLP se creó en 1969 la Unión de Artistas Palestinos que tenía una sede en Jordania y otra en Líbano.

La subsección de Arte y Patrimonio y la de Artes Plásticas eran dos oficinas que tenían duplicidad de funciones ya que, al parecer, según Halaby, “Arafat tenía la costumbre de poner a las personas que estaban bajo su mando a competir entre ellas al crear dobles de muchas cosas” (2012: 2). Sin embargo, aunque sus actividades no estuvieran claramente delimitadas, la sección de Artes Plásticas en Líbano se dedicó además de las exposiciones a la difusión. Se imprimieron numerosos folletos con

información sobre los artistas palestinos y su obra. En uno de ellos se reiteraba la importancia del papel del arte:

Reconocemos el papel de las artes plásticas en la lucha. Es un papel que tiene que llevarse a cabo por cada artista palestino donde sea que viva. La Revolución debe patrocinar el movimiento artístico para fortalecer y enriquecer los experimentos en este campo e impulsar su actividad para adelantar la marcha en el camino a la liberación, el regreso a la nación por el camino a la victoria (Union of Palestinian Artists, 1979).

Mientras tanto la sección de Arte y Patrimonio se dedicó, desde sus inicios, en mayor medida a la cartelería. La OLP se servía de los carteles para transmitir

mensajes sobre la lucha palestina.

Los primeros carteles de la OLP fueron diseñados por Ismail Shammout. La primera serie fue de cuatro carteles que contenían la frase “todos somos hijos de Palestina”. Según Radwan, dichos carteles se centraban en transmitir el mensaje de que la OLP era la representante oficial del pueblo palestino. Una segunda versión de los primeros cuatro carteles se reimprimió en 1967 pero con una frase distinta: “todos estamos con la resistencia”. La figura 18 es la segunda versión de uno de los cuatro primeros carteles de la OLP (Walsh, 2019). En la imagen del cartel se intuye la silueta de una



Figura 18, Cartel de la OLP, segunda serie “Todos estamos con la resistencia” 1967.

especie de templo griego, sobre el cual se erige el logotipo de la OLP, que también fue diseñado por Ismail Shammout. En el friso se puede leer Organización para la Liberación de Palestina en letras verdes. En lugar de columnas hay cinco personas sosteniendo el templo, cada una representando un sector de la población. La columna del centro es el fedayín, que encarna la lucha armada, a su izquierda se encuentran dos trabajadores, uno de los cuales representa el ámbito profesional. A la derecha se encuentra una mujer, uno de los pilares de la lucha y a su lado hay una representación

del campesino. En palabras de Shammout “este cartel quería introducir la idea de que el pueblo palestino es el pilar de la organización” (Walsh, 2020).

La creación de estos organismos de la OLP tuvo como consecuencia que una parte de la producción artística palestina se vinculara exclusivamente a la OLP, concentrándose las actividades en su sede en Jordania entre 1964 y 1971. Algo parecido ocurrió cuando la OLP se estableció en Beirut entre 1971 y 1982.

De esta forma, entre los años 1967 y 1970 la ciudad de Ammán, como sede de la OLP, se convirtió en un espacio prolífico para la creación artística palestina. Mahmud Taha, artista palestino dedicado a la cerámica recuerda su regreso a Ammán en 1968 tras finalizar sus estudios de arte en Bagdad: “Ammán estaba lleno de artistas, yo quería hacer arte en cerámica, pero el material era muy caro por lo que comencé a utilizar partes de las bombas israelíes para hacer esculturas” (Halaby, 2001: 19). Taha fue muy activo política y artísticamente en ese periodo<sup>62</sup> y tuvo una posición de liderazgo entre los artistas en Ammán, hasta que las actividades terminaron con la expulsión de la OLP de Jordania con el Septiembre Negro<sup>63</sup>.

La exposición dedicada a la batalla de al-Karameh fue una de las más sonadas durante el periodo en que la OLP tuvo su sede en Ammán. Esta exposición ejemplifica la forma en que las artes se pusieron al servicio de la causa palestina. La batalla de al-Karameh se libró el 21 de marzo de 1968 cuando quince mil soldados israelíes incursionaron en Jordania cerca del pueblo de al-Karameh, ubicado a 35 kilómetros de Ammán (Terrill, 2001: 92). La batalla de quince horas de duración adquirió una importancia simbólica porque tras la derrota de la guerra de 1967 o la Naksa, simbolizaba una pequeña victoria por haber causado bajas en el ejército contrario. Así pasó a convertirse en una batalla mítica en la que las guerrillas palestinas lucharon contra un enemigo con fuerzas superiores y mostraron gran valor (Terrill, 2001: 92). La exposición se presentó en el vestíbulo del Sindicato de Ingenieros en Ammán en

---

<sup>62</sup>Además de presenciar la masacre de palestinos en 1970 el artista afirma que fue interrogado y torturado junto con otros artistas por el servicio secreto jordano. Además, ocho años más tarde en 1978 cuando Taha fue nominado a un doctorado honoris causa en la universidad de Yarmouk, la policía secreta jordana le impidió asistir a la ceremonia (Halaby, 2001: 51).

<sup>63</sup>Se conoce como septiembre negro al conflicto entre la OLP y el gobierno jordano que culminó con la derrota militar de los fedayines palestinos, la expulsión de miles de refugiados y la salida de la OLP de Jordania en 1970.

el año 1969. La exposición comprendía dibujos infantiles, fotografías, lienzos, esculturas, mapas y libros, así como materiales impresos con canciones de la

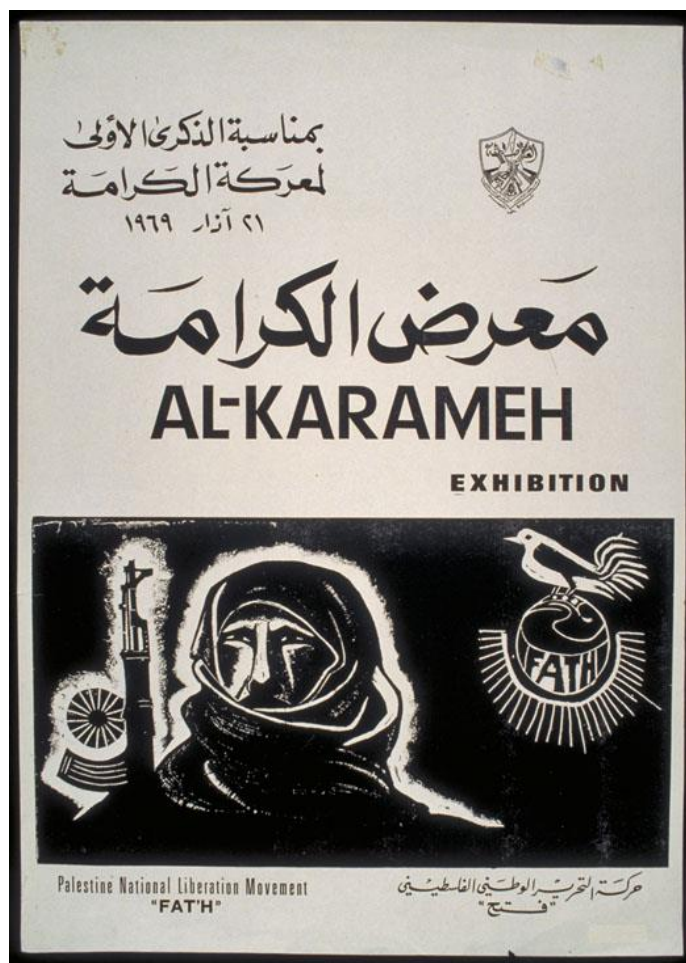


Figura 19, Cartel de la exposición Al-Karameh, Mustafa al-Hallaj, 1969.

revolución, sellos e indumentaria. El cartel de la exposición muestra un fedayín con un fusil. El artista Mustafa al-Hallaj quien diseñó el cartel de la exposición (figura 19) recuerda que “la exposición se concibió claramente con la intención de expandir la revolución; sirvió no sólo como evento artístico sino como propaganda y acto informativo” (Halaby, 2001: 19). La exposición y el testimonio de al-Hallaj nos muestran que las exposiciones eran una forma de reforzar el mito en torno a la batalla de al-Karameh. La exposición se presentó posteriormente en el campo de refugiados de al-Wehdat, cerca de Ammán, y después en

Damasco, Kuwait y Marruecos (Halaby, 2001: 19).

Las actividades de los organismos de la OLP aglutinaron a los artistas que se encontraban en Jordania y en países vecinos. Sin embargo, la dispersión de los artistas palestinos y el cerco de la ocupación, que no permitía la movilidad ni la comunicación entre ellos, provocó que los artistas de Cisjordania, Jerusalén y Gaza quedaran fuera de las actividades principales de las secciones culturales de la OLP. Estos artistas crearon sus propias organizaciones y movimiento artístico. En el siguiente apartado, nos centramos en las actividades de los artistas que se encontraban bajo ocupación y sin apoyos institucionales o que tenían al menos, apoyos mucho menores que sus homólogos en otros lugares.

### 4.3. El movimiento artístico en Cisjordania, Jerusalén y Gaza (1972-1992)

#### 4.3.1. La Liga de Artistas Palestinos

Los artistas en Cisjordania, Jerusalén y Gaza han vivido bajo el constante asedio del ejército israelí. Además, les resultaba difícil hacer contacto con artistas en otros lugares. Sin embargo, como sostiene Mitwasi, el aislamiento se convirtió en una fortaleza, ya que contribuyó a la solidaridad entre los artistas palestinos, que comenzaron a verse regularmente y a formar el núcleo de lo que constituiría posteriormente la *Rabitat al-fannanin al-filastiniyyin* (Liga de Artistas Palestinos)(Nastas Mitwasi, 2008: 14) De acuerdo a Sliman Mansour, miembro fundador de la Liga, las restricciones a las que los artistas se enfrentaban sirvieron para cohesionarlos: “sentíamos que necesitábamos una organización que nos ayudara, a cada uno de nosotros” (Mansour, 2016). Debido a que no hay mucha documentación sobre la Liga de Artistas Palestinos, los testimonios de los artistas son la fuente principal de información; es por ello por lo que frecuentemente citamos parte de sus recuerdos para reconstruir la historia de la organización.

La Liga de Artistas Palestinos fue fundada en 1972 por un pequeño grupo de artistas entre los que se encontraban: Sliman Mansour, Nabil Anani, Vera Tamari, Karim Dabbah, Taysir Sharaf, Kamel al-Mughanni, Fathi Ghabin, Isam Badr, Tayseer Barakat, Fatin Tubasi, Samira Badran, Yusif Dwayk, así como Rahab Nammari e Ibrahim Saba cuyos nombres aparecen en el documento en el que se solicitaba el registro de la Liga ante las autoridades israelíes (Ankori, 2006: 19; Mattar, 2005: 87). En sus inicios la Liga de Artistas Palestinos se componía de quince miembros que en poco tiempo se convirtieron en doscientos, todos eran artistas que vivían en Cisjordania, Jerusalén y Gaza (Anani, 2016). La situación de censura provocó que los artistas sintieran la necesidad de organizarse y hacer trabajo conjunto para sortear los obstáculos de la ocupación. El objetivo central de la Liga era organizar exposiciones grupales y obtener permiso de las autoridades ocupantes para hacerlo. Esto último no lo lograron durante todos los años que estuvo activa la Liga.

Cada año los artistas de la Liga organizaban una exposición que se presentaba en un circuito que iba desde Ramala a Nablus, Jenin, Nazaret, Gaza, Hebrón,

Tulkarem, Jerusalén y de vuelta a Ramala. De acuerdo con Ankori, frecuentemente se exponían libros, música folclórica, fragmentos arqueológicos, instrumentos de agricultura, bordados y cerámica junto a las obras de arte (Ankori, 2006: 48). La primera exposición de la Liga se inauguró en 1975 en el YMCA de Jerusalén. Fue una exposición con gran afluencia de público que contó con amplia cobertura de los medios locales (Halaby, 2001: 27). La Liga organizó doce exposiciones en total, tarea que fue obstaculizada por el ejército israelí que arrestó a varios artistas, confiscó obras y cerró exposiciones en incontables ocasiones. Tal y como recuerda Mansour: “estábamos muy felices porque podíamos resolver problemas concretos en conjunto como el transporte de las obras, esto era muy positivo para los artistas y daba a nuestra existencia una razón. Los artistas estábamos muy unidos en esa época” (Mansour, 2016). Vera Tamari, miembro de la Liga desde sus inicios la describe en sus reflexiones más recientes como “un consorcio que estaba al frente de mostrar el camino para proponer como el arte podría usarse como una herramienta para difundir el activismo político, la resistencia y la conciencia cívica y pública en la Palestina ocupada” (Lenssen et al., 2018: 447).

La sede se ubicaba en Jerusalén y desde ahí se organizaron numerosas exposiciones. Aunque Halaby sostiene que la Liga tenía sedes en Gaza, Al Khalil, Al Bireh y Ramala (2001: 32) sólo hemos encontrado documentación sobre la sede de Jerusalén. La Liga tenía un presidente, sin embargo, los mecanismos de elección y la duración de la presidencia no eran muy estrictos, probablemente por la constante detención de sus miembros por el ejército. Según Anani era una presidencia rotativa, aunque Mansour sostiene que él fue presidente durante muchos años <sup>64</sup> (Anani, 2016). Como la Liga no tenía documentos escritos y por su carácter clandestino, consta en las entrevistas realizadas con los artistas que fue dirigida por Nabil Anani, Sliman Mansour, Isam Badr y Kamel al-Mughanni en diferentes momentos.

Las actividades de la Liga se enfocaban en enfrentar los obstáculos de la ocupación a la práctica artística, de tal forma que se erigió en una suerte de “sindicato ilegal, en confrontación con las autoridades militares israelíes” (Mansour, 1998: 2). El

---

<sup>64</sup> Mansour sostiene que él fue el primer presidente de la Liga y que lo fue durante dos años, fue también el segundo porque el artista elegido para presidir la Liga obtuvo una beca de la Unión Soviética, por lo que se convirtió en presidente hasta 1986.

principal obstáculo para los artistas tenía que ver con la organización de exposiciones. Por un lado, como ya hemos mencionado, no había museos o galerías para exponer las obras. Por tanto, para organizar una exposición era necesario hacerlo en espacios públicos como bibliotecas, escuelas y sedes de sindicatos y asociaciones. Por otra parte, establecido el régimen de ocupación israelí, los militares clasificaron las obras de arte bajo el mismo régimen que los folletos y otros materiales impresos. El artículo seis de la ley militar 101 prohíbe “la impresión de cualquier publicación, anuncio, declaración, imagen o cualquier otro documento” que contenga “significado político” excepto si se obtiene permiso del ejército. En consecuencia, esto significaba que se podría confiscar cualquier obra de arte que se considerara material político.

Ante estas prohibiciones los artistas de la Liga decidieron no prestar atención a la ley militar 101 y presentar el arte directamente a la población y sin el permiso de las autoridades ocupantes. Las exposiciones se montaron normalmente en espacios públicos. Según Mansour, al inicio el ejército israelí no prestó atención a las exposiciones de los artistas, pero cuando la importancia que el público daba a los eventos artísticos fue notoria, comenzaron a vigilarlos (Mansour, 2016). La vigilancia del ejército israelí en las exposiciones convirtió la asistencia a este tipo de eventos en un acto político. Mansour y Tamari recuerdan como “el público que asistía a las exposiciones tenía muchas preguntas y estaba ansioso por conversar” (2001: 5).

La censura del ejército y la restricción de movimiento de los artistas se reflejó también en los aspectos básicos de la producción artística. El tamaño de las obras era elegido en función de la facilidad de transportarlas ya que los artistas debían trasladarlas sin ser interceptados por el ejército. Es por esta razón que la mayoría de las obras que los artistas producían eran de un tamaño pequeño, que pudiese acomodarse sin problemas en un coche. Si era más grande tenían que atar la obra en la parte de arriba del vehículo lo que llamaba la atención de las autoridades y los haría ser fácilmente detenidos (Mansour, 2016). Inclusive algunos artistas, crearon obras en módulos debido a la dificultad de transportar y almacenar trabajos en gran formato.

Asimismo, las condiciones físicas para la creación de las obras eran limitadas. Mansour sostiene que muchos de los artistas no contaban con recursos para alquilar un estudio por lo que trabajaban en casa, algunos incluso en sus cocinas, lo que dificultaba la convivencia a nivel personal y familiar (Mansour, 2016). Sobre la

financiación de las obras hay poca información, algunos artistas mencionan que recibían financiamiento de la OLP, aunque no pertenecieran a ninguna de las secciones de la organización. Además, como ya hemos mencionado en el apartado anterior, la creación artística en Cisjordania, Jerusalén y Gaza no estaba inserta en una lógica de mercado ya que no había compraventa de obras. Esto según Mansour resultaba positivo porque les dio libertad a los artistas de crear obras sobre el tema que quisieran, sin importar las nuevas tendencias artísticas que además en ese momento tenían poco eco en los territorios ocupados (Mansour, 2016). Además, Mansour sostiene que vendieron algunas obras, pero las ofrecían por muy poco dinero que después utilizaban para comprar lienzos y pinceles, “porque lo verdaderamente importante era llegar a su público y que su trabajo fuera expuesto” (Mansour, 2016).

Asimismo, los artistas estaban sujetos a un constante hostigamiento del ejército israelí por medio de redadas, detenciones y decomiso de obras, lo que les ocasionó daños físicos y psicológicos (Mansour, 1998: 2). Por ejemplo, Isam Badr, importante artista palestino y miembro fundador de la Liga fue golpeado en repetidas ocasiones por miembros del ejército israelí. Estuvo encarcelado varias veces y fue torturado, lo que le ocasionó un ataque cardíaco a la edad de treinta y cuatro años que lo forzó a separarse de sus actividades políticas (Halaby, 2001: 31).

La censura del ejército israelí convirtió a los artistas en actores políticos de la resistencia. Como sostiene Boullata, “cuanto más duras las medidas en contra, más poder político obtenían los artistas” (2005: 87). Los artistas no lo planearon como una estrategia, pero como señala Mansour:

Fuimos por cierto tiempo los héroes para nuestro pueblo, todo el mundo nos conocía, respetaba nuestro trabajo y eso era suficiente para nosotros. Pero también para nuestros líderes, Arafat estaba muy contento de conocernos, utilizaban nuestras obras como portada de publicaciones, esto era un incentivo para nosotros para crear arte (Mansour, 2016).

Sin embargo, también señala que el hecho de que las exposiciones se convirtiesen en actos políticos fue un efecto secundario que no habían planeado: “nunca pensamos que lo que estábamos haciendo era historia, creíamos que lo que hacíamos era correcto (...) y no sentíamos que era importante” (Mansour, 2016).

Fathi Ghabin es un ejemplo de un artista querido y reconocido por su comunidad y que como muchos otros se convirtió en héroe de la resistencia. Ghabin



es un artista autodidacta nacido en Gaza, que comenzó su obra a la par de sus actividades políticas. Participó constantemente en manifestaciones contra la ocupación. El contenido de sus obras lo llevó a ser detenido y estar en prisión en numerosas ocasiones. Una de las más sonadas fue su detención por haber realizado un retrato de su sobrino de siete años vistiendo los colores de la bandera palestina. Su sobrino había sido asesinado en una manifestación (Mattar, 2005: 87). Por esta obra fue acusado de crear material que incitaba a la insurrección del pueblo palestino y estuvo en prisión durante seis meses. El tribunal militar israelí lo declaró culpable de usar los colores negro, rojo, verde y blanco en sus obras (Halaby, 2001: 32). La detención de Ghabin impulsó también la solidaridad de artistas israelíes. En el catálogo de la exposición conjunta entre la Liga de Artistas Palestinos y artistas israelíes de 1985 se publicó un comunicado, firmado por conocidos artistas israelíes como Moshe Gershoni, Zvi Goldstein y David Reeb en el que se pedía la liberación del artista y se señalaba su detención como una forma de opresión:

Es un vergonzoso episodio que es otra faceta de la rutina de la opresión, especialmente la opresión cultural al pueblo palestino. La opresión se expresa, entre otras cosas, a través de aplicar censura arbitraria y un sistema detallado de leyes con el único propósito de prevenir la autodeterminación y la libertad de expresión del pueblo palestino (Boullata, 2009: 251).

La imposición de la ley militar 101 y de reglas específicas para realizar obras de arte fueron una forma de censura a los artistas y a la movilización política. En respuesta a esta represión los artistas comenzaron a producir obras que cumplían las normas pero que no obstante estaban repletas de símbolos. Mansour sostiene que el uso de símbolos es una especie de lenguaje encriptado, ya que la mayoría de los palestinos conocían la simbología y se podían relacionar con la obra mientras que los miembros del ejército israelí no. De tal forma que, de acuerdo con el artista una de las principales razones por las que decidieron usar símbolos fue una forma de luchar contra la confiscación de material (Mansour, 2016).

Asimismo, las obras representaban una forma de luchar contra la retórica sionista, que también hacía uso del arte para reafirmar la ocupación. Como es el caso del artista Ludwig Blum, nacido en Checoslovaquia y emigrado a Jerusalén en 1923, que dedicó su carrera a crear obras sobre los “lugares sagrados” como el muro de los

lamentos y recrear los paisajes de Jerusalén relacionándolos con la mitología sobre la “tierra prometida”<sup>65</sup>. Para contrarrestar el uso del arte al servicio del sionismo:

Cuando los miembros de la Liga acordaron que harían obras sobre la aldea palestina lo decidieron como una forma de recuperar su propia herencia cultural. Era una declaración de guerra artística contra los artistas orientalistas que como parte del proceso de colonización creaban obras sobre lo que llamaban las aldeas de la “Tierra Santa” (Halaby, 2001: 26).

Las obras de arte formaron parte de un movimiento más amplio de recuperación de la herencia cultural palestina. Aunque los temas políticos fueron predominantes al inicio, posteriormente hubo un viraje hacia temas relacionados con la cultura palestina, el folclor, la danza, la indumentaria, la vida en los pueblos (Anani, 2016). Este cambio en la temática reafirmaba la identidad palestina, como sostiene Mansour: “ya que borrar nuestra identidad era la tendencia en ese momento, para nosotros se convirtió en lo más importante. Queríamos enfatizar la identidad, comenzamos a usar símbolos como los paisajes de los pueblos palestinos, el baile *dabke*, el alambre de púas, las rejas, etc. (Mansour, 1998: 1).

Un elemento central de los símbolos utilizados por los artistas de la Liga y el objeto de análisis de nuestro capítulo cinco es la representación de Palestina como una mujer acompañada de otros objetos simbólicos para la identidad palestina como el árbol del olivo o el nopal<sup>66</sup>. Esta representación de la mujer aparece constantemente en las obras y como ya hemos abordado en el capítulo tres fue frecuentemente utilizada en otras expresiones artísticas. Tal y como sostiene Boullata, a mediados de los años sesenta la metáfora comenzó a popularizarse en las artes visuales, siendo Ismail Shammout uno de los primeros artistas en utilizarla (2009: 174).

Por medio del uso del lenguaje simbólico, los artistas palestinos contribuyeron a reafirmar la identidad palestina: “queríamos que nuestro trabajo tuviera un impacto, entonces pintamos obras con las que la gente se pudiera relacionar, desde la Nakba hasta la ocupación. Queríamos que nuestro pueblo se moviera y ser movidos por

---

<sup>65</sup> Ludwig Blum fue a pesar de su avanzada edad miembro civil de la Hagana apoyando al ejército de ocupación a llevar a cabo la Nakba. Posteriormente realizó un retrato de Moshe Dayan, líder militar y político israelí (Jacob Samuel Gallery, 1997).

<sup>66</sup> El nopal es conocido en el Estado Español como chumbera o higo chumbo. Nos referiremos a ella como nopal, que también está aceptado por la RAE.

nuestros trabajos y posicionarnos. Nuestras obras tenían como objetivo crear una identidad nacional” (Mansour, 1998: 3).

Los artistas de la Liga participaron también en exposiciones en Europa y Estados Unidos. Pero con los obstáculos a la movilidad impuestos por la ocupación era difícil que asistieran personalmente a las exposiciones. Nabil Anani recuerda que no pudo salir de Palestina durante cinco años: “no te decían directamente que era como consecuencia de algo que hubiéramos hecho, sólo te cancelaban el pasaporte y no podías irte” (Anani, 2016). La prohibición de viajar es señalada por Mansour como una estrategia de las autoridades israelíes contra los artistas: “un intento de minimizar su efectivo papel en la sociedad” (Nastas Mitwasi, 2008: 14). Los artistas enviaban sus obras a las exposiciones que se celebraban en el extranjero, sin embargo, la mayor parte de las obras no volvían a manos de los artistas, ya que era más fácil sacar las obras sin que fueran decomisadas por el ejército de ocupación que regresarlas. Según Mansour, “las obras se mandaban sin pensar mucho para las exposiciones, no nos importaba lo que pasara después de la exposición” (Mansour, 2016). Además, para los artistas de la Liga enviar sus obras a las exposiciones en el extranjero era una forma de dar a conocer su trabajo y el movimiento artístico, por lo que continuaban enviando sus obras a exposiciones fuera de Palestina.

#### **4.3.2. Los artistas de la Liga y la cartelería**

El público que asistía a las exposiciones de los artistas de la Liga no compraba las obras de arte originales, ya que como hemos apuntado, el objetivo central de las exposiciones no era la venta de obras. Además, como ya hemos señalado la asistencia a las exposiciones tenía una connotación política que convertía los eventos en actos de resistencia. Sin embargo, los artistas encontraron una forma de que el público asistente participase del arte por medio de la reproducción de sus obras en otros soportes como los carteles y las tarjetas postales. Tamari recuerda que “la gente compraba rápidamente los carteles y los atesoraba como si fuesen piezas de museo” (Mleahat & Mulloy, 2018: 27). Mansour sostiene que decidieron imprimir sus obras en este formato para llegar a la mayor cantidad de público posible (Mansour, 2016). Además, la reproducción de las obras como carteles se convirtió en una forma de evadir la censura del ejército en las exposiciones en Cisjordania, Jerusalén y Gaza ya que se evitaba la pérdida de una obra si era decomisada porque habría copias de la

misma. Además, se repartían carteles para que la gente pudiera colgarlos en sus casas.



Figura 20, “Jamal al-Mahamel” Sliman Mansour, 2005.

Sliman Mansour sostiene que él fue de los primeros artistas en proponer la idea de imprimir las obras en forma de carteles: “era una forma de hacerle saber a la gente sobre nuestro arte” (Mansour, 2016). Aunque no podemos asegurar que la idea haya sido solamente del artista, lo que sí es posible constatar es que una de las primeras obras que se popularizó en el formato de cartel y fue reproducido no solo en ese sino en varios soportes fue una obra suya, el *Jamal al-Mahamel*, que aparece en la figura 20<sup>67</sup>. En árabe *yamal* significa literalmente “camello”, pero también tiene el significado de “cargador” y *mahamil* significa

“cargas”. El nombre de la obra proviene de una expresión en árabe que se refiere a llevar una carga o sufrimiento. En el centro de la imagen hay un anciano que carga sobre su espalda la ciudad de Jerusalén, que se puede distinguir por el Domo de la Roca. El hombre y el decorado de la ciudad destacan en un fondo prácticamente vacío donde la figura está casi flotando. La ciudad de Jerusalén está encapsulada dentro de un óvalo con la forma de un ojo. Esto se refiere a un dicho popular sobre el ojo como el objeto más precioso y querido, por lo que en esta obra Jerusalén simboliza lo máspreciado que hay que cuidar. Halaby sostiene que el ojo representa conciencia en las obras palestinas, por lo que, en su interpretación, la obra transmite que los

---

<sup>67</sup> La imagen de la figura 18 es la tercera versión de esta obra. Sliman Mansour realizó dos originales en 1973, uno de los cuales fue obsequiado a Muammar Gaddafi por el embajador de Libia en Londres y fue destruido durante el bombardeo estadounidense a Libia en 1986. En 2005, Mansour decidió volver a hacer la obra (Muñoz-Alonso, 2015), actualmente se encuentra en Beirut y forma parte de la colección Dalloul.

trabajadores llevan el movimiento de la liberación sobre sus espaldas (Halaby, 2001: 32). Esta imagen debido a “su importante simbolismo se convirtió en un ícono palestino y árabe, llevó el legado mundial, la historia y la cuestión de la injusticia frente a la ocupación” (Khoury, 2016). La obra se ha erigido en uno de los íconos más potentes de la resistencia palestina.

A diferencia de los carteles creados por las secciones de cultura de la OLP<sup>68</sup>, los artistas de la Liga imprimieron directamente sus carteles en imprentas locales. Sin embargo, la impresión de carteles estaba también sujeta al control del ejército israelí y la aplicación de la ley 101, por lo que los artistas realizaron esta actividad de manera clandestina. Mansour recuerda que querían imprimir una obra en la que se honraba a



Figura 21, *Bride of the Homeland*, Sliman Mansour, 1976.

Lina al-Nabulsi, una estudiante que fue asesinada por el ejército israelí. Al no encontrar un lugar donde imprimir en Ramala los artistas acudieron a una imprenta israelí en Jerusalén. Después de pagar y recoger las copias de los carteles fueron detenidos por la policía antes de subir al coche. Todo el material fue confiscado,

Mansour afirma que fue la misma imprenta quien les denunció con la policía (Mansour, 2016). El cartel al que el artista se refiere se titula *Bride of the Homeland* que aparece en la figura 21. La obra muestra a Lina sobre la hierba, parece dormir, excepto por la luz que sale de su cabello que representa su muerte, ya que falleció de un disparo en la cabeza. Al menos cien copias de este cartel lograron distribuirse tras la primera confiscación, ya que los artistas lograron hacer copias en otra imprenta. Lina al-Nabulsi fue asesinada el 15 de mayo de 1976 por un francotirador de las Fuerzas de Defensa Israelíes cuando iba de regreso a su casa en Nablus. Tras su muerte hubo numerosas protestas y se cerraron escuelas y oficinas públicas (Mondoweiss, 2013).

---

<sup>68</sup> La OLP creó una sección dedicada solo a la impresión de carteles, portadas de revistas y todo lo relacionado con el uso de imagen durante los años que tuvo su sede en Beirut.

El tema de Lina al-Nabulsi fue representado por otros artistas de la Liga durante el año de su muerte, por ejemplo, Kamel al-Mughanni creó una obra que también fue impresa en forma de cartel y en postal por la imprenta Ibn Rushd (Semmerling, 2004: 79).

Asimismo, cabe destacar que el diseño de los carteles de la Liga de Artistas Palestinos era distinto al de los carteles de la OLP. Entre las diferencias más notorias se encuentra la ausencia de un mensaje central, los carteles de la Liga no tenían un título o frase asociado a nada relacionado con la OLP. Además, no llevaban logotipos como los que aparecían en los carteles de la OLP, de Fatah o de los diferentes comités de la organización. Los carteles no llevaban texto y si aparecía alguno era sólo el título de la obra, con la excepción de algunos artistas que llegaron a acompañar sus obras con fragmentos de poemas de Mahmud Darwish.

El ejército israelí trató de impedir la impresión de carteles y su distribución. Confiscaron el material y llevaron a juicio a quienes vendían los carteles y postales (Mansour, 2016). No obstante, esto no impidió la impresión e incluso aumentó su fama. La imprenta Ibn Rushd imprimió postales y carteles de las obras de los artistas de la Liga que se vendieron en grandes cantidades (Anani, 2016). Dichos carteles y postales se distribuyeron ampliamente en los campos de refugiados y en varias partes del mundo árabe (Ankori, 2006; Semmerling, 2004; Sherwell, 2003; Walsh, 2001) lo que contribuyó a la construcción de narrativas visuales que reafirmaban la identidad palestina a través de las obras de arte.

Además de los carteles, tres artistas miembros de la Liga de Artistas Palestinos fundaron la primera galería de arte después de la Nakba en Cisjordania, y también en Jerusalén y Gaza. A continuación, abordamos su corta historia ya que, aunque la galería no logró mantenerse abierta durante mucho tiempo, su clausura dio a conocer la censura que vivían los artistas palestinos bajo ocupación.

#### **4.3.3. La Galería 79**

El 5 de julio de 1979, Sliman Mansour, Isam Badr y Nabil Anani crearon la primera galería de arte en Ramala. Se ubicaba en la parte antigua de la ciudad y se llamó Galería 79. Esta galería se estableció con el objetivo de tener un espacio físico permanente para exponer las obras. La exposición inaugural mostró impresiones en

seda y litografías de Isam Badr (Sillem, 1994). Tras un año de apertura, los artistas comenzaron a planear el primer Festival Palestino de Arte Contemporáneo que pretendían tuviera quince ediciones. Aunque la Galería 79 estaba registrada como un negocio legal ante el alcalde de Ramala, era visitada continuamente por las autoridades militares israelíes. El 28 de agosto de 1980, tres oficiales acompañados por soldados de las Fuerzas Israelíes de Defensa y miembros del servicio secreto<sup>69</sup>, entraron a la Galería y pidieron al público desalojar el espacio (Sillem, 1994). La exposición que se inauguraba era del artista Mohamed Hamoud, según recuerda Anani, todas sus obras eran sobre la ocupación de Palestina, aparecía la prisión, una paloma con sangre, etc. (Anani, 2016). Se confiscaron cinco obras de Hamoud, entre las que se encontraban dos tituladas: *Wedding in prison* y *Prisoner extends his hands between the bars of the sun*, así como carteles de las obras de Badr y Anani (Halaby, 2001: 28). La exposición se cerró al público y el carné de identidad de Isam Badr fue confiscado.

Posteriormente Anani, Badr y Mansour fueron encarcelados pero puestos en libertad al poco tiempo tras haber prometido no producir obras que tuvieran contenido “político”. Según Anani el oficial encargado de la seguridad hacía dibujos en un papel para darles instrucciones sobre cómo hacer sus obras, les decía “si pones aquí negro, aquí blanco, aquí verde, esto es político...” (Anani, 2016). Pero los artistas ignoraban las instrucciones y utilizaban los colores que querían. Anani recuerda que su trabajo era concebido como una afrenta por las fuerzas de ocupación: “a los israelíes no les gustaba nuestro trabajo, nos decían que estábamos haciendo algo en contra de Israel” (Anani, 2016).

Fue en la Galería 79 donde surgió la famosa historia sobre la imposibilidad de dibujar sandías. El 21 de septiembre de 1980, Mansour inauguró una exposición para la que produjo un gran número de obras que mostraban aldeas palestinas y a mujeres portando la indumentaria tradicional. Cuatro horas después de abrir la exposición el ejército israelí confiscó las llaves. Una semana después Mansour, Anani y Badr fueron llevados al cuartel de la policía. Tras esta clausura la Galería permaneció cerrada por

---

<sup>69</sup>Los miembros del servicio secreto eran del Shin Bet, conocida por su acrónimo en hebreo *Shabak*. La organización es la Agencia de Seguridad de Israel. Creada en 1948 se ha dedicado a investigar la actividad política en la población palestina (Haaretz, 2019).

un año, dejando sin completar ocho exposiciones, así como el Festival Palestino de Arte Contemporáneo.

La Liga de Artistas Palestinos publicó un comunicado en inglés que posteriormente fue traducido al árabe y publicado en el periódico *al-Fayr*: “llamamos a los líderes locales e internacionales, que se interesan por los derechos humanos y el arte, a apoyarnos en nuestro esfuerzo para volver a obtener nuestro derecho a exponer nuestro trabajo con libertad para el público y reabrir la Galería 79 en Ramala” (Lenssen et al., 2018: 426). El comunicado también denunciaba la censura de las autoridades israelíes y los ataques a la cultura nacional palestina, declarando que periódicos, casas editoriales e imprentas habían sido objeto de estricta censura.

La importancia de la galería creció durante el periodo en el que estuvo cerrada ya que la solidaridad con el movimiento artístico fue notable. Los artistas palestinos continuaron trabajando, como ya lo habían hecho anteriormente, a pesar de la situación de censura. El cierre de la Galería 79 contribuyó a que el movimiento de artistas viviendo bajo ocupación fuese más conocido. El cierre de la Galería fue publicado en los periódicos *al-Fayr*, *Haaretz*, *al-Mishmar* y la revista *Olam Aze*; así como en reportajes de radio en Ammán y en notas de Reuters y Associated Press (Sillem, 1994: 49). En las notas se incluía información sobre la detención de los artistas, como recuerda Mansour: “estuve en prisión por un tiempo, pero todo el mundo estaba escribiendo sobre ello en el momento. Era publicidad para el arte palestino. No es que estuviéramos molestos o tristes, nos reíamos de esta lucha, nos daba un tipo de entusiasmo” (Mansour, 2016).

Los artistas israelíes se solidarizaron con los artistas palestinos y publicaron un comunicado sobre el cierre de la Galería 79 en el periódico *Haaretz*. El comunicado estaba firmado por veintiocho artistas, tres profesores, dos poetas, un actor, un fotógrafo y nueve galerías israelíes en el que pedían “moderación al gobierno israelí y permitir la reapertura de la Galería 79” (Boullata, 2009: 250; Sillem, 1994: 49). David Reeb, quien firmó el comunicado de *Haaretz* afirmaba que: “nosotros como artistas israelíes sentimos que la atmósfera antidemocrática que amenaza a nuestros colegas palestinos nos amenaza también” (Boullata, 2009: 250). Tras todas las muestras de solidaridad y reportajes aparecidos en prensa, casi un año después del cierre, el



artista Isam Badr logró recuperar las llaves de la galería y obtener permiso para volver a abrirla y organizar exposiciones nuevamente.

La Galería se trasladó a otro edificio, el que actualmente es la sede de la Academia Internacional de Artes de Palestina. El nuevo edificio de la Galería la convirtió en un importante centro artístico y cultural en el que se organizaron actividades infantiles, talleres de dibujo, cursos de verano para los artistas además de las exposiciones. Los sábados se organizaban sesiones de debate y charlas abiertas. Las sesiones tenían varios formatos, por ejemplo, algunos músicos hablaban sobre instrumentos musicales, otras veces los artistas plásticos explicaban y discutían sus obras, ya fuera sobre su historia o sobre la técnica y estilo o bien en otras ocasiones se discutían libros (Anani, 2016).

Adicionalmente a la creación de la Galería 79, los artistas intentaron crear programas de arte para que una nueva generación de artistas pudiera tener una educación artística formal. Los artistas aseguran haber tenido reuniones con el rector de la Universidad de Birzeit para pedir la creación de programas de arte, pero obtuvieron solamente respuestas negativas debido a la falta de presupuesto o por la poca disponibilidad de espacios físicos. No obstante, Mansour asegura que, al reunirse años después<sup>70</sup> con aquel rector, cuando ya no ostentaba ese cargo, le confesó que tenía la prohibición expresa de las autoridades ocupantes de crear programas artísticos y de agricultura (Mansour, 2016). Esto refleja que el arte representaba una amenaza y que el movimiento de artistas tenía tal importancia que era necesario reprimirlo de todas las formas posibles.

El cierre de la Galería 79 vino con una denuncia a los artistas ante las autoridades de la OLP por tener alcohol en las reuniones de los sábados. Anani asegura que alguien “envió un mensaje a Abu Yihad, el segundo hombre más importante después de Yasser Arafat, y le dijo que los artistas usaban el dinero para beber cerveza” (Anani, 2016). En respuesta a esta denuncia se envió a un miembro de la OLP a aclarar la situación, se cortaron los recursos para mantener la galería y esta fue cerrada de manera permanente. Adicionalmente, los artistas tenían problemas personales entre ellos por lo que decidieron dejar de trabajar juntos, en

---

<sup>70</sup> Mansour se encontró con el rector en el año 1998.

palabras de Anani: “teníamos problemas también con Isam, entonces cada uno se puso a trabajar por su cuenta” (Anani, 2016). Además de esta versión de Anani, Sillem sostiene que fueron los artistas quienes decidieron cerrar la Galería por el comienzo de la Intifada (Sillem, 1994: 50).

#### 4.3.4. El grupo *Nahwa al Tayrib wa-l-Ibda* (*New Visions*)

Durante la primera Intifada, Sliman Mansour, Vera Tamari, Nabil Anani y Tayseer Barakat crearon el grupo artístico “New Visions”. El nombre del grupo en árabe *Nahwa al-Tayrib wa-l-Ibda* literalmente “hacia la experimentación y la creatividad” era una denominación que encapsulaba su esencia (Lenssen et al., 2018: 447). El movimiento político que se gestó en la Intifada provocó que los artistas se replantearan su papel en la lucha contra la ocupación y que buscaran nuevas formas de expresarse a través de su obra. Vera Tamari, recuerda la Intifada como un momento en el que todo el mundo participaba del movimiento con sus propios medios, por lo que como artistas visuales se enfrentaron al reto de presentar obras que mostraran la lucha nacional: “necesitábamos horizontes más abiertos y personalizados para crear nuestro arte, el arte de los años setenta y ochenta nos limitaba. Nos rebelamos contra los temas y símbolos repetidos, contra los medios clásicos, contra los óleos y los marcos” (Lenssen et al., 2018: 446). Por otro lado, la idea central de la Intifada era producir un cambio, por lo que los artistas sintieron que necesitaban una nueva forma de expresión y dejar de utilizar los símbolos que fueron una forma de lenguaje para evadir la censura. El abandonar el uso de los símbolos formó parte también de la rebelión artística de la que el grupo de artistas se sintió parte, la Intifada les dio una sensación de libertad. Sin embargo, algunos temas como las aldeas, los olivos y las mujeres se mantuvieron, pero adquirieron nuevas formas de representación (Tamari, Barakat, Anani, & Mansour, 2019).

Según Mansour, la creación de este nuevo grupo artístico provocó que la Liga de Artistas Palestinos no tuviera más actividades ya que sus miembros centraron toda su atención en *New Visions*. Para este artista, este grupo era más importante porque reflejaba la parte artística de la Intifada (Mansour, 2016). La primera exposición del grupo tuvo lugar en 1989 en el teatro Hakawati en Jerusalén. Las exposiciones del

grupo *New Visions* se presentaron en diferentes ciudades palestinas, así como en Jordania, Alemania, Italia y los Estados Unidos (Lenssen et al., 2018: 447).

El grupo se sumó al boicot al que había llamado el Mando Nacional Unificado de la Intifada en su tercer folleto del día 18 de enero de 1988, el cual pedía un boicot a la mercancía y productos israelíes que también tuvieran producción local (Mleahat & Mulloy, 2018: 49). Los artistas del grupo se negaron a utilizar cualquier material tanto de Israel como de Europa, como pinceles y óleos y crearon sus obras exclusivamente con materiales que antiguamente se usaban en Palestina o que eran producidos en la zona. Anani recuerda que se inspiró en su niñez cuando visitó una fábrica de cuero en Hebrón y comenzó a producir esculturas y lienzos con este material; asimismo, se basó en la herencia del arte islámico para sus obras. También trabajó con alheña, té, café y cúrcuma como tintas naturales para dibujos y bocetos (Anani, 2016). Sliman Mansour realizó todas sus obras en barro. Por su parte, Vera Tamari, creó esculturas e instalaciones con restos de vasijas nuevas y antiguas que encontró alrededor de las aldeas (Halaby, 2001: 26). Mientras que Tayseer Barakat utilizó para su obra madera con tintes naturales, sobre la que grabó imágenes. Cada artista tuvo su propia interpretación del uso de materiales, Kamel al-Mughanni creó una pasta que tiñó para utilizar en sus obras (Halaby, 2001: 27). Otros artistas utilizaron también partes de tela con bordados, hojas de libros y de periódicos.

Los materiales locales con los que los artistas trabajaron trajeron consigo un cambio en las tendencias artísticas y una nueva ola de creatividad en las artes de Cisjordania, Jerusalén y Gaza. Nabil Anani sostiene que “este estilo y este trabajo en materiales locales nos dio una nueva forma de pensar, una nueva técnica” (Anani, 2016). El arte creado por el grupo *New Visions* fue como lo describe Tamari: “incuestionablemente arte comprometido: llevaba señales de cambio, innovación, responsabilidad” (Lenssen et al., 2018: 448).

Los artistas trabajaron al margen de las técnicas tradicionales que llevaban utilizando desde los años sesenta, dando un estilo a sus obras que desde su perspectiva era más moderno. Comenzaron a experimentar creando obras en dos y tres dimensiones y con un sentido más abstracto (Mleahat & Mulloy, 2018: 36). En esta nueva tendencia artística los muros cubiertos de grafiti de las ciudades

adquirieron un nuevo valor artístico, ya que los artistas comenzaron a reproducir esas superficies en sus obras.

Según Tayseer Barakat uno de los cambios fundamentales en la forma de expresión del grupo fue que no solamente se buscaba la interlocución con el pueblo palestino, pues los artistas buscaban expresar mediante estas nuevas formas artísticas mensajes que pudieran llegar más allá de Palestina (Tamari et al., 2019). En este mismo sentido, una de las principales aportaciones del grupo fue la creación del Centro al-Wasiti en 1992. La importancia de este centro radica en que constituyó el primer archivo de arte palestino en los territorios ocupados. Debido a la censura de la ocupación, no había registro de las actividades de los artistas. Por ejemplo, durante ese periodo no se elaboraban catálogos de las exposiciones; lo que muestra la dificultad de escribir la historia de los artistas, ya que el catálogo es la memoria de las exposiciones y tiene un importante papel en la historia del arte y su comercialización (Khouri & Salti, 2019: 63).

El centro al-Wasiti se fundó por los artistas del grupo *Nahwa al Tayrib wa-l-Ibda* con el apoyo de una beca de la fundación Rockefeller (Ankori, 2006: 15). Dirigido por Mansour, el centro organizó exposiciones grupales e individuales de artistas locales y ofreció cursos de arte a los jóvenes (Ankori, 2006; Gandolfo, 2010: 56). El centro al-Wasiti tenía dos objetivos: “enfaticar la identidad cultural palestina y ser un catalizador que les vinculara con el mundo exterior y ayudar a terminar con décadas de cerco cultural a la que estuvieron sujetos los palestinos durante todos estos años” (Ankori, 2006: 68). La exposición inaugural del centro titulada *From Exile to Jerusalem* presentó obras de importantes artistas de la diáspora como Jabra Ibrahim Jabra, Leila Shawa, Vladimir Tamari y Kamal Boullata (Lenssen et al., 2018: 448).

Además del Centro al-Wasiti otra importante galería se abrió en 1992 en Jerusalén, la Galería Anadiel fundada por el comisario y artista Jack Persekian. El espacio expositivo era una pequeña galería dentro de la ciudad vieja de Jerusalén que anteriormente era el taller de encuadernado del padre de Persekian (Ankori, 2006: 142). De acuerdo con Gandolfo, esta galería fue particularmente notable por abrir una ventana hacia el exterior a través de un programa de residencia artística para artistas palestinos que se encontraban en otros países, algunos de ellos internacionalmente reconocidos como Mona Hatoum, quien nunca antes había visitado Jerusalén (2010:

56). Asimismo, fue un espacio que fomentó la creación arte experimental, desarrollando nuevas tendencias artísticas.

#### **4.4. Diplomacia cultural y solidaridad con Palestina (1970-1990)**

##### **4.4.1. La revolución cultural de la OLP**

A principios de los años setenta la OLP ya era una organización conocida en todo el mundo y que contaba con la solidaridad de numerosos países. La organización “estaba al frente de la lucha contra el colonialismo e intelectuales alrededor del mundo la veían como un importante movimiento político y en ese momento la comunidad internacional percibía a los palestinos como un pueblo en resistencia que aspiraba a liberarse a sí mismo” (Khoury & Salti, 2019: 66). Además, la presencia y el importante papel de Yaser Arafat en el Movimiento de Países no Alineados fortalecieron la solidaridad con las naciones que se sumaron a este bloque. Una parte importante de la estrategia política de la OLP incluía una sólida presencia cultural en todos aquellos países que se solidarizaban con Palestina, especialmente en aquellos que apoyaban financieramente la organización. Uno de los objetivos principales de dicha estrategia de la organización era mostrar que el movimiento por la liberación de Palestina traía consigo una revolución cultural, no solamente armada (Khoury & Salti, 2019: 67).

Según Dina Matar, la OLP utilizó la cultura popular para fortalecer su imagen y dar visibilidad a los palestinos, combinando una profunda comprensión de la identidad palestina y el significado de la lucha armada (2018: 1). La OLP se distingue de otros movimientos políticos que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial porque en el diseño de sus carteles se incluyeron artistas que no eran palestinos (Walsh, 2001: 5). Por ejemplo, el artista sirio Burhan Karkoutly produjo gran cantidad de obras, carteles y materiales sobre la lucha palestina, causa a la que ha dedicado completamente su carrera, además de ser miembro de la OLP.

La OLP incentivó la participación de artistas alrededor del mundo en solidaridad con la causa palestina<sup>71</sup>. Numerosos artistas franceses fueron

---

<sup>71</sup> La diplomacia cultural funcionaba también en sentido inverso. Existen numerosos carteles de la OLP en solidaridad con Vietnam, Sudáfrica, Namibia, etc. También hay carteles de Fatah que hermanan su lucha con Nicaragua y con el movimiento revolucionario en Irlanda.

contactados para diseñar carteles por Ezzeddine Kalak, representante de la organización en Francia. Según Radwan no había directivas estéticas específicas para la elaboración de carteles, aunque “había líneas rojas obvias de la OLP, compartidas por los artistas: los símbolos religiosos serían respetados y el lenguaje antisemita no sería tolerado” (Radwan, 2019).

Asimismo, se crearon colectivos en apoyo a la lucha Palestina, tales como el *Collectif de Peintres des Pays Arabes*, conocido como *Collectif Palestine*, fundado en 1975 en París y que participó en el *Salon de la Jeune Peinture* (Khouri & Salti, 2019: 39). El *Collectif Palestine* tuvo numerosas colaboraciones con el colectivo italiano de artistas *L'Arcicoda* creado en San Giovanni Valdarno en Italia en 1973 y que tenía como principal objetivo la creación de arte fuera del sistema de las galerías y del mercado. Estos dos grupos junto al *Collectif de Peintres Antifascistes* realizaron una intervención artística en solidaridad con Palestina en la Bienal de Arte de Venecia en octubre de 1976. La acción consistió en crear una obra interactiva sobre el suelo de la plaza central en Mestre en solidaridad con los palestinos asesinados en el campo de refugiados de Tal al-Zaatar en Beirut (Khouri & Salti, 2019: 39). Esta misma acción se reproduciría en los meses siguientes en varias ciudades en Italia.

La OLP tuvo desde sus inicios una importante presencia en Polonia. Además de las múltiples visitas de representantes, hubo un fluido intercambio cultural. Abdallah Hijazi, representante de la OLP en Polonia en 1980 creó un concurso anual en el que se invitaba a los artistas polacos a hacer carteles. Igualmente, en 1987 tras la primera Intifada se invitó a artistas polacos a hacer estancias en Túnez, sede de la OLP, y producir carteles sobre la Intifada (Radwan, 2019).

Por otro lado, el artista palestino Vladimir Tamari, que pasó gran parte de su vida en Japón, fue un importante promotor de la solidaridad japonesa con Palestina. Inclusive se encargó de crear una revista llamada *Filastin Biladi* que consolidó un importante grupo de apoyo japonés a la causa palestina (Khouri & Salti, 2019: 185). El primer número de la revista que corresponde a la imagen de la figura 22 se publicó en octubre de 1979 y tiene como portada la obra “Maternidad” del artista Sliman Mansour. Como se puede observar en la imagen que cubre la portada de la revista, en el contexto japonés las obras de los artistas palestinos podían publicarse sin censura a diferencia de Cisjordania, Jerusalén y Gaza. Esta misma obra fue

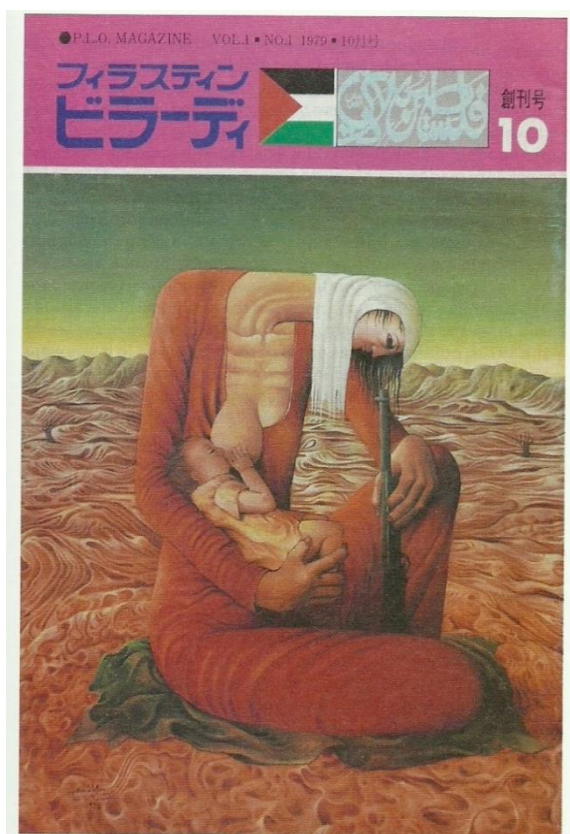


Figura 22, Portada de la revista Filastin Biladi, Sliman Mansour 1979.

confiscada por el ejército israelí en los territorios por tener un fusil y considerar que su contenido era político. Asimismo, Fathi Abdulhamid representante de la OLP en Japón en 1980, invitó a los artistas gráficos japoneses a diseñar carteles para la organización (Radwan, 2019).

Por otra parte, el movimiento de artistas palestinos en Cisjordania, Jerusalén y Gaza llamó la atención de los artistas más próximos geográficamente, lo que comenzó la solidaridad de algunos artistas israelíes con la lucha palestina.

#### 4.4.2. Exposiciones conjuntas de artistas palestinos e israelíes (1981-1988)

La censura a la que estuvieron sujetos los miembros de la Liga de Artistas Palestinos en Cisjordania, Jerusalén y Gaza impulsó la solidaridad de algunos artistas israelíes con los artistas palestinos. Varios artistas estaban al tanto de la situación de censura por los reportajes de prensa sobre el cierre de la Galería 79 en Ramala, otros conocían personalmente a artistas palestinos que vivían en Israel y otros frecuentaban a destacados miembros de la Liga como Sliman Mansour, quien estudió en la Academia de Arte de Bezalel en Jerusalén. De tal forma que algunos artistas israelíes se reunieron con los artistas de la Liga y comenzaron a organizar exposiciones en conjunto. Según Mansour, los artistas de la Liga decidieron “establecer una relación de trabajo con ellos, para proteger el arte palestino y a los artistas” (Mansour, 1998: 2).

La primera exposición de artistas israelíes con la Liga de Artistas Palestinos se celebró a mediados de 1981 en Haifa. La colaboración entre los artistas no fue fácil desde el inicio porque a pesar de que los artistas israelíes se solidarizaban con los

artistas palestinos tenían diferencias ideológicas importantes que obstaculizaban el trabajo conjunto. Según Mansour, durante las primeras reuniones para organizar las exposiciones, los artistas israelíes “se negaron a llamarnos palestinos, se referían a nosotros como artistas árabes de Cisjordania y rechazaron el nombre de “Territorios Ocupados” en las invitaciones de la exposición” (Mansour, 1998: 2). Sin embargo, estas diferencias se fueron resolviendo con el paso del tiempo, Anani sostiene que para facilitar la organización de las exposiciones “si teníamos el nombre de la exposición y los israelíes lo aceptaban, entonces hacíamos la exposición” (Anani, 2016).



Figura 23, Invitación a la exposición “For Freedom of Expression”, 1985.

En 1984, se organizó la segunda exposición conjunta de artistas israelíes y artistas palestinos en Jerusalén. Esta vez los artistas israelíes aceptaron la palabra “palestino” en las invitaciones y titularon la exposición: *For Freedom of Expression* (Por la libertad de expresión). La exposición incluía obra de treinta y tres artistas israelíes y veintidós artistas palestinos (Boullata, 2009: 249). Esta misma exposición se presentó en Tel Aviv en el año 1985 como se puede apreciar en la figura 23 que es la invitación a la exposición, documento actualmente archivado en la *National Library of Israel*. La información principal sobre la exposición se escribía en árabe, hebreo e inglés.

El nombre de los organizadores que aparece tanto en las invitaciones a la exposición como en los carteles posteriores a 1985 es *Israeli and Palestinian Artists Against Occupation*, como se puede observar en la figura 24. Este cartel es una muestra de la forma en que artistas palestinos e israelíes compartían y resignificaban



símbolos. El cartel presenta la figura de un nopal en color rojo que lleva unas cintas en color negro que representan la mordaza, símbolo de la censura a la libertad de expresión, que era el tema de la exposición. El nopal tiene un significado especial en este cartel por las diferentes connotaciones que tiene para artistas israelíes y palestinos. El término *tzabar* en hebreo que significa nopal se utiliza para denominar a los niños nacidos en Israel (Goldberg, 2012: 257). Además, en los dichos populares de Israel se dice que los israelíes son como la planta del nopal. Según esta comparación la tenacidad y carácter espinoso del cactus es la misma del israelí que esconde un interior tierno y un sabor dulce como la fruta (Goldberg, 2012: 258). Por

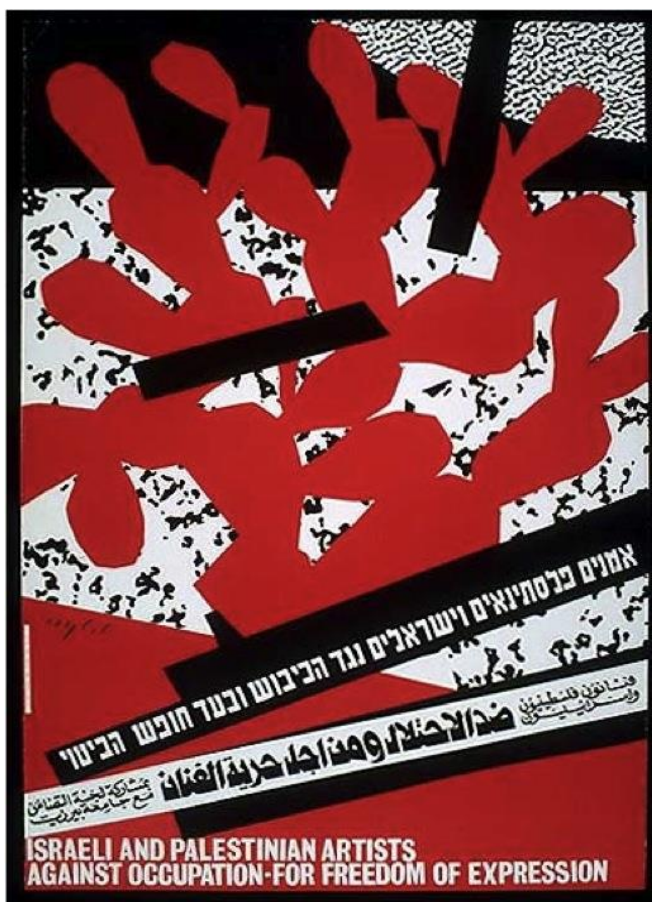


Figura 24, Cartel de la exposición "For Freedom of Expression", David Tatakover, 1985.

otro lado, para los palestinos el nopal además de formar parte del paisaje es un símbolo de resiliencia y paciencia. La palabra árabe *sabr* además de nombrar a la planta significa también paciencia. Los nopales forman parte de los dichos populares palestinos, cuando alguien se enfrenta a dificultades se le aconseja "tener la paciencia de un nopal" (Abufarha, 2008: 347).

La exposición más sonada de los artistas israelíes y palestinos contra la ocupación se celebró en el año 1987. La exposición se tituló *Down with the Occupation* (figura 25) e incluyó obra de cerca de cuarenta artistas. Esta exposición se presentó también en ciudades como

Vancouver en 1988 y en Bruselas el año siguiente (Walsh, 2020). A diferencia de las exposiciones organizadas anteriormente por la Liga de Artistas Palestinos, las exposiciones conjuntas contaban con un catálogo, como podemos observar en la figura 25 que es la contraportada del mismo y contiene una obra de David Tartakover. Asimismo, se vendieron carteles de las obras de los artistas participantes.

Las obras que se presentaron en *Down with the Occupation* denunciaban los crímenes cometidos por la ocupación israelí. Muchas de las obras aludían a la paz, pero también se incluían símbolos como la kufiya, el puño en alto y como

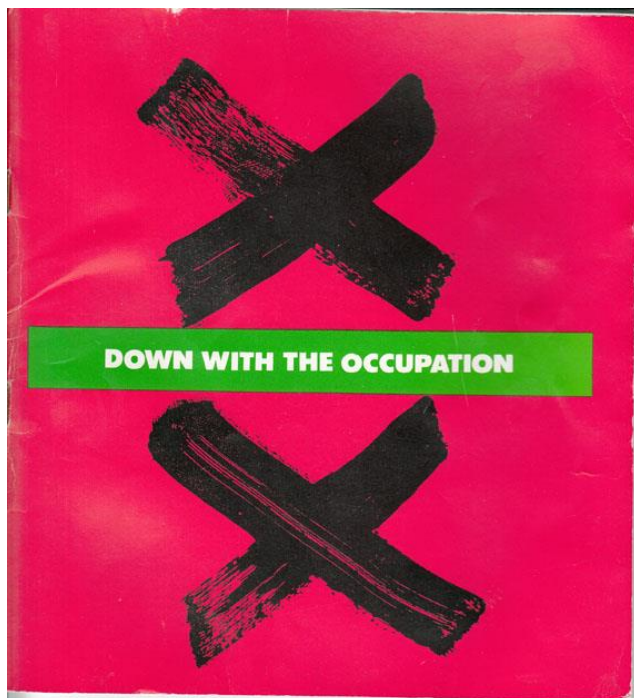


Figura 25, Contraportada del Catálogo de la exposición "Down with the Occupation", David Tartakover 1987.

representación de la opresión israelí el alambre de púas, rejas de la prisión e inclusive la estrella de David. Si bien, según Mansour "el trabajo de los israelíes era más político que el palestino" (Mansour, 1998: 2), el catálogo de esta exposición muestra que artistas palestinos e israelíes hacían el mismo tipo de denuncias y utilizaban representaciones similares.

La exposición *Down with the Occupation* fue una de las últimas exposiciones conjuntas entre la Liga de Artistas Palestinos y artistas israelíes. La colaboración entre los

artistas finalizó porque los eventos de inauguración de las exposiciones estaban creando controversia entre los asistentes en los lugares que se presentaban además de que era cada vez más difícil llevarlas a cabo. En una de las exposiciones en Haifa, estaba previsto por los artistas organizadores que durante la inauguración Nabil Anani, Sliman Mansour y Karim Dabah pronunciaran unas palabras y presentaran su obra y que posteriormente un artista israelí hiciera lo mismo. Sin embargo, la inauguración no se pudo llevar a cabo porque cuando el primer orador comenzó a hablar y mencionó la palabra "palestinos" una mujer comenzó a gritar "no hay palestinos, sólo árabes". La violencia escaló hasta que se convirtió en un motín, asistentes entraron al recinto a romper las obras de arte y a desmontar la exposición. Los artistas palestinos tuvieron que salir a mitad del acto (Anani, 2016). Tras este evento, organizaron una última exposición, pero muy pocas personas asistieron, por lo que los artistas palestinos decidieron no volver a trabajar con los artistas israelíes, en palabras de Anani: "decidimos que no tenía sentido, estábamos poniendo a nuestra comunidad en nuestra contra y tampoco tenía un efecto en la comunidad israelí"

(Anani, 2016). Los artistas palestinos se mostraban decepcionados de la colaboración y aseguran que para finales de los ochenta se dieron cuenta que no tenían muchas esperanzas de recibir apoyo del “lado israelí” (Anani, 2016). Aunque Anani, no aclara a que se refiere con el “lado israelí” posteriormente afirmó que uno de los objetivos de las exposiciones era también que su arte tuviera un efecto sobre la comunidad israelí: “queríamos cambiar sus ideas, creen que los palestinos somos primitivos, que sólo lanzamos piedras y vivimos en la pobreza, que no podemos plantar nuestras tierras de forma adecuada. Pensamos en cambiar estas ideas, pero no sucedió así” (Anani, 2016).

El 12 de octubre de 1988 se inauguró en Nueva York la exposición *It's Possible: Israeli and Palestinian Artists Call for a Two-State Solution*. A diferencia de las exposiciones anteriores de artistas israelíes y la Liga de Artistas Palestinos, esta exposición fue organizada desde los Estados Unidos. La exposición reunía la obra de doce artistas israelíes y doce palestinos. Entre los palestinos que participaron se encontraban artistas de la diáspora como Vladimir Tamari que vivía en Japón y el mismo Kamal Boullata, radicado en Estados Unidos y que comisarió la exposición junto a Yona Fischer, comisario del Museo de Israel en Jerusalén (Boullata, 2009: 250). La celebración de la exposición se hizo a la par de la firma de un manifiesto por los artistas que participaron en la exposición, sumados a académicos y escritores israelíes y palestinos que llamaban a la creación de un Estado palestino en los territorios ocupados por Israel desde la guerra de 1967 y la Franja de Gaza. El manifiesto pedía dos Estados “que vivan en paz y seguridad dentro de las fronteras precedentes al 5 de junio de 1967” (Boullata, 2009: 274). Además, el manifiesto pedía un Jerusalén desmilitarizado con fronteras abiertas y que la ciudad se declarara como la capital del Estado de Israel, así como la capital del Estado soberano de Palestina y pedía una solución al problema de los refugiados (Boullata, 2009: 274).

Además de las exposiciones en conjunto con artistas palestinos algunos artistas israelíes como David Tartakover, Moshe Gershuni<sup>72</sup> e Ilan Molcho realizaron

---

<sup>72</sup> Moshe Gershuni fue un artista israelí cuya carrera estuvo rodeada de controversias. Uno de los temas a los que se avocó además del holocausto y la discriminación hacia los homosexuales fue la causa palestina. Fue conocido por llevar al Estado de Israel a juicio en el año 2003 por habersele retirado el premio israelí de cultura por no asistir a la ceremonia, ya que no quería estrechar la mano de Ariel Sharon (Stern, 2017).

acciones de manera individual para apoyar a los artistas palestinos. Una de ellas inclusive causó el despido de Gershuni de su puesto como profesor en la Academia de Artes de Bezalel en Jerusalén en 1977. El artista fue acusado de incitar a los estudiantes a ir a huelga y de hacer pintadas y repartir volantes por toda la ciudad de Jerusalén con una frase que comparaba el problema de la academia de arte con el problema de la ocupación de Palestina (RoGallery, 2020: 14). Asimismo, David Reeb, un artista crítico de la política israelí hacia los palestinos presentó los colores de las banderas israelíes y palestinas, en una exposición con Gabi Klasmer (Urian, 2013: 41). Otros artistas como David Tartakover hicieron destacadas contribuciones creativas en carteles en solidaridad con Palestina<sup>73</sup> y fueron muy críticos con el gobierno israelí (Walsh, 2001: 6). Además, algunos artistas israelíes también organizaron protestas e intervenciones artísticas por la invasión a Líbano en 1982.

#### **4.4.3. Beirut, sede artística y solidaria**

Entre 1971 y 1982 la OLP se estableció en Beirut. Durante este periodo una gran cantidad de artistas e intelectuales palestinos, sirios, egipcios y libaneses<sup>74</sup> colaboraron con el Departamento de Información y Cultura y con el Sindicato de Artistas Palestinos y la Unidad de Filmación Palestina creando películas, fotografías, reportajes, panfletos y carteles, siendo esta, como ha señalado algún crítico, una de las etapas más prolíficas del arte palestino (Radwan, 2019). Sin embargo, Beirut se convirtió en un importante centro artístico no solamente por la presencia de la OLP, ya que desde décadas anteriores a 1970 se había erigido como capital cultural. Según Boullata “como capital de un país cuyo sistema político representaba diecisiete denominaciones religiosas, la marca de apertura de Beirut creó el entorno ideal para convertirse en un microcosmos del mundo árabe, abrazando todas sus diferencias y contradicciones”, convirtiéndola en el lugar ideal para que el arte floreciera (Boullata, 2003: 24). De tal forma que Beirut se convirtió en un núcleo artístico donde se reunieron los artistas que estaban comprometidos con la liberación de Palestina. De

---

<sup>73</sup>Según Urian hubo tres olas de protestas de artistas israelíes, la guerra contra Líbano, las protestas contra una ola de racismo entre los ciudadanos judíos de Israel y los partidos de ultraderecha y la protesta contra la continua política de ocupación, incrementando esta última durante la Intifada (Urian, 2013: 41).

<sup>74</sup>Entre los artistas más destacados que colaboraron con la OLP se encuentran los egipcios Mohieddine Ellabbad, Hilm el-Tuni, Adli Rizkallaha; los iraquíes Dia Azzawi y Kadhim Haidar, los marroquíes Mohamed Melehi y Mohamed Chebaa y el sirio Nazir Nabaa (Radwan, 2019).

acuerdo con el testimonio del artista palestino Samir Salameh, que vivió en Beirut entre 1972 y 1975, el estudio del artista palestino Mustafa al-Hallaj en la calle de Hamra era un espacio abierto donde los artistas se reunían a comer y conversar: “los artistas estaban ligados a la causa, hablábamos con sinceridad sobre arte y compromiso. Si un artista estaba preocupado por la política y su trabajo no era muy bueno, le ayudábamos a mejorar” (Halaby, 2001: 21).

Líbano recibió a gran parte de los palestinos expulsados tras la Nakba, sin embargo, según Boullata, los artistas palestinos en Beirut provenían de dos contextos diferentes, pero todos participaban en la lucha por la causa palestina. Había, por un lado, los artistas de los campos de refugiados y por otro aquellos que pertenecían a la burguesía palestina. La obra de artistas de los campos de refugiados no se integró al circuito comercial del arte en Beirut ni a las galerías comerciales, pero fue expuesto en espacios públicos con el apoyo de la OLP (2003: 25). Destaca entre los artistas de los campos de refugiados Ibrahim Ghannam que pasó toda su vida en una silla de ruedas en el campo de Tal al-Zaatar. Su obra recreó paisajes idílicos de Palestina y sus obras fueron de las más reproducidas en formato postal y cartel.

A diferencia de los artistas palestinos de los campos de refugiados, los artistas que provenían de la burguesía palestina, o como son denominados por Boullata, del *Ras Beirut* (centro de la ciudad que tiene como arteria central la calle Hamra) trabajaron con galerías y presentaron sus obras en el Museo Sursock (Boullata, 2003: 31). Entre dichos artistas se encuentran: Maliha Afnan, Rita Daoud, Leila Shawa, Vladimir Tamari, Jumana al-Husseini, Juliana Seraphim, Paul Guiragossian y el mismo Boullata (Boullata, 2003: 31).

La sección de Artes Plásticas de la OLP dirigida por la artista Mona Saudi con sede en Beirut organizó numerosas exposiciones internacionales y de artistas palestinos en ciudades árabes y europeas que atrajeron la atención de artistas alrededor del mundo e impulsaron la solidaridad con Palestina. Tal fue el caso de la exposición que se inauguró en Oslo en la *Kunstenernes Hus* en 1981, que se organizó por iniciativa de un grupo de artistas noruegos que “estaban interesados en saber cómo el arte puede existir en condiciones de guerra” (Farhat, 2012: 5), por lo que se

pusieron en contacto con Mona Saudi para organizar una exposición con artistas palestinos.

Sin embargo, una de las exposiciones más importantes organizada por Saudi y que culminaría con la creación del primer museo palestino se celebró en 1978, cuando artistas de veintiséis países participaron en la Exposición Internacional de Arte para Palestina. La exposición se montó en la *Arab University of Beirut* y entre los participantes se encontraban numerosos artistas reconocidos a nivel internacional como Joan Miró, Eduardo Chillida, Roberto Matta y Antoni Tàpies (Massad, 2007: 129).

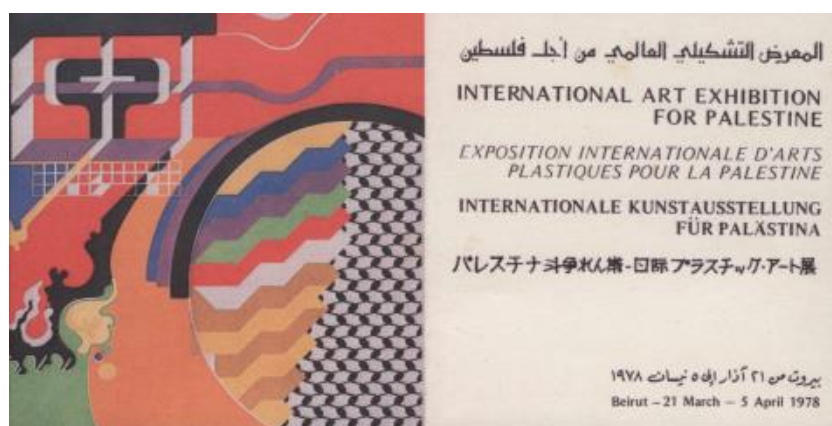


Figura 26, Invitación a la Exposición Internacional de Artes Plásticas para Palestina, 1978.

La invitación a la exposición (figura 26) estaba escrita en cinco lenguas y fue ilustrada con la obra del artista marroquí Mohammed Chabâa titulado “Geometría Palestina” que combinaba el estilo abstracto del artista junto con el patrón de la kufiya palestina. Después de su inauguración en Beirut, la exposición se presentó en los campos de refugiados en Líbano, como en el campo de refugiados de Shatila en 1979 (Halaby, 2001: 21). La iniciativa de Mona Saudi de comisariar esta exposición iba a la par de la idea de crear el primer museo palestino (Khoury & Salti, 2019: 64). Los artistas no eran invitados solamente a exponer su obra sino a donarla para que formara parte del Museo de la Solidaridad con Palestina. Según Mansour, cuando fueron invitados a participar en ese entonces el nombre del museo parecía poco claro para los artistas en Cisjordania, Gaza y Jerusalén ya que “no se llamaba Museo Palestino o Museo de Palestina sino Museo por Palestina lo que indicaba que podría estar en Líbano, Italia o donde fuera” (Khoury & Salti, 2019: 69).

Tras finalizar la exposición, en ese mismo año de 1979 se creó el Museo de la Solidaridad con Palestina en Beirut con las obras donadas de la exposición de 1978.

De acuerdo con la investigación de Khouri y Salti desarrollada a partir de la exposición “Pasado Inquieto”<sup>75</sup>, el Museo de la Solidaridad con Palestina pudo haber tenido como inspiración el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, que era itinerante y fue creado después del golpe de Estado de 1973 con el objetivo de hacer una contra campaña cultural contra el imperialismo. Asimismo, según Khouri y Salti el otro museo en el exilio que pudo haber inspirado la creación del Museo de la Solidaridad con Palestina fue el Museo *Contre/Against Apartheid* de Sudáfrica.

Los artistas palestinos de Cisjordania, Jerusalén y Gaza fueron invitados a participar en las exposiciones organizadas por Mona Saudi, así como en las actividades del Sindicato de Artistas Palestinos, dirigido por Ismail Shammout. Según este último:

Llevábamos nuestra relación con los artistas de la tierra ocupada con cautela, ya que estaban asustados y no sabíamos cómo ayudarlos. Pero éramos compañeros de pensamiento y logramos obtener trabajos suyos para exponerlos... considerábamos las tierras ocupadas como parte fundamental del arte palestino y queríamos tener al menos alguna persona que asistiera a los eventos. Más tarde pudimos reunirnos con algunos artistas en Moscú y en Berlín (Halaby, 2001: 21).

En 1979 el Sindicato de Artistas Palestinos organizó su primer simposio en Souq el Gharb, en las montañas de Líbano, donde se reunieron alrededor de setenta artistas y algunos líderes políticos. Entre los asistentes se encontraban algunos artistas palestinos que venían de Cisjordania, con el riesgo que conllevaba su asistencia, ya que no estaban seguros de poder volver a Palestina tras el simposio (Halaby, 2001: 21).

La creación artística en Beirut contaba con el apoyo de mecanismos que se crearon expresamente para la difusión cultural y artística. Una de ellas fue la fundación de la editorial *Dar al-Fata al-Arabi* (Editorial Infantil Árabe) en 1974 la que según Radwan “revolucionó la literatura y la pedagogía” (Radwan, 2019). El comité editorial encabezado por Nabil Shaath<sup>76</sup> buscaba establecer una política de educación para los palestinos en la diáspora (Karray, 2013). Nawal Traboulsi, joven ilustradora que trabajó para la editorial en Beirut sostiene que tenían un enfoque novedoso y

---

<sup>75</sup> Expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2015.

<sup>76</sup> Nabil Shaath fue asesor de Yaser Arafat y coordinó las negociaciones de paz en Washington. Ha tenido importantes cargos como parte de la Autoridad Palestina. También se desempeñó como asesor de Mahmud Abbas.

progresista para su época: “*Dar al-Fata* era una editorial con autores e ilustradores de todos los países árabes (...) estaba dedicada a la causa palestina, era un esfuerzo panárabe que se centraba en los niños. Escribir y publicar libros de calidad para niños no era común en esos días por lo que pensar en hacer libros para los niños era en sí revolucionario” (Khan, 2019: 8).

La editorial publicó libros de historias cortas donde reconocidos novelistas árabes escribieron sobre la realidad política y social del mundo árabe en un formato para niños y jóvenes. Los libros estaban ilustrados por artistas palestinos, pero también reconocidos artistas sirios y egipcios tales como: Ihab Shaker, Boudour Bahjet, Helmi El-Touni, Nazir Naba’a, Ali Mandalawi, Mahmoud Fahmi, Nawwal Abboud, Nabîl Tâj, Mohieddine Ellabbad, entre otros (Karray, 2013). Kamal Boullata fue director de arte de *Dar al-Fata al-Arabi* y sostiene que para hacer los libros se consultó a grupos de niños en los campos de refugiados de Dbaye y Burj al-Barajneh en Beirut. Para Boullata dichas consultas fueron instrumentales en el diseño y el concepto de los libros, inclusive para crear el logotipo de la editorial se basaron en el dibujo de un niño de los campos de refugiados (Boullata, 2009: 233).

Los libros fueron recibidos con entusiasmo por los jóvenes lectores, especialmente tras la publicación de una colección de pequeños álbumes coleccionables con ilustraciones de artistas (Karray, 2013). Las ilustraciones de estos álbumes y libros fueron tan populares que se decidió imprimirlas en más soportes. Las imágenes de los libros en forma de cartel decoraban salas de clase de las escuelas y hogares. La figura 27 es un ejemplo del tipo de imágenes que se utilizaban en los libros de *Dar al-Fata al-Arabi*. La ilustración fue realizada por el artista egipcio Helmi El-Touni y corresponde a la palabra Palestina que aparece escrita en la página de la derecha. Palestina aparece representada como una mujer campesina y con el vestido tradicional bordado y frente a ella aparece un pequeño niño que parece estar protegiéndola.

Los libros y los álbumes impresos eran una parte muy importante de las actividades culturales de la OLP sobre todo porque tras la Nakba, las familias expulsadas y que vivían en los campos de refugiados dieron gran importancia a la educación de sus hijos: “la juventud estudiaba con entusiasmo en tiempos de la revolución... durante los años setenta, en los poblados campos de refugiados, la



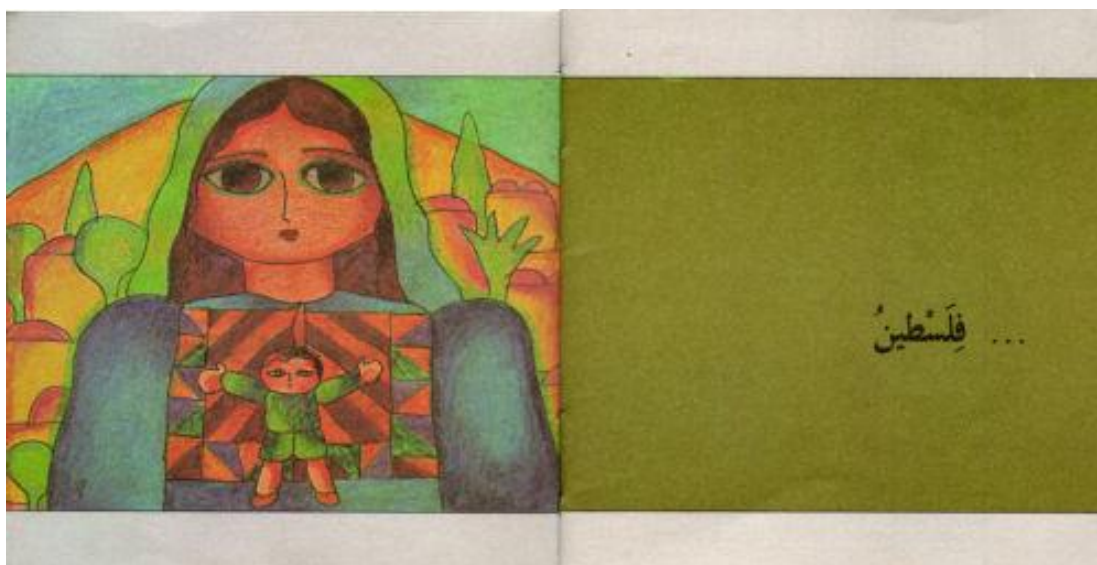


Figura 27, Libro Ilustrado por el artista Helmi El-Touni, 1974.

juventud podía ser vista caminando con sus libros escolares. Era una forma de lidiar con las condiciones de sobrepoblación y de vida en los campos” (Halaby, 2001: 1).

Sin embargo, esta prolífica etapa artística llegaría a su fin con la invasión de Israel a Líbano en 1982. El edificio del Museo de la Solidaridad con Palestina fue bombardeado y muchas de las obras donadas fueron destruidas. Mona Saudi y su hermana Fathiye rescataron todo el arte que les fue posible y lo resguardaron en su casa (Halaby, 2001: 21). Otra de las pérdidas por la invasión israelí fue la Unidad de Filmación de la OLP, creada en Ammán en 1968, establecida en Beirut en 1971, que contenía documentación cinematográfica y fotografías de los campos de refugiados palestinos, entrevistas con figuras militares, intelectuales, entrenamientos militares, etc. (Sela, 2018: 205). Entre este material se encontraban montajes para una película con obras de arte que el artista Ismail Shammout estaba recopilando. Los archivos de la unidad de filmación se encuentran en poder de las Fuerzas de Defensa de Israel, la investigadora Rona Sela de la Universidad de Tel Aviv ha dedicado gran parte de su trabajo a mostrar de que forma el robo de material y archivos es una herramienta colonial del Estado de Israel, ya que se ha utilizado el material decomisado para “construir una narrativa que convierte a la OLP en una organización terrorista y a los palestinos en infiltrados o en bandas criminales” (Sela, 2018: 212), lo que se realiza mediante el uso del museo como una herramienta colonial, ya que parte del material

se encuentra expuesto en el *Museum of Israeli Intelligence Heritage and Communication Center*.

Después de la invasión de Israel a Líbano hubo un declive en la actividad artística en la ciudad de Beirut. La OLP cambió su sede a Túnez lo que significó, según Radwan, que las prioridades políticas y económicas fueran revisadas y que algunas actividades culturales no se siguieran llevando a cabo (Radwan, 2019). Asimismo, ninguno de los artistas que organizaba exposiciones o diseñaba carteles se mudó a Túnez lo que supuso una disminución en el número de carteles y en las exposiciones artísticas (Radwan, 2019).

## **4.5. Arte palestino desde los márgenes**

### **4.5.1. Los palestinos del interior o *al-dajil***

Los palestinos que viven en el Estado de Israel son conocidos desde una óptica palestina como palestinos de 1948 o palestinos de *al-dajil* (del interior). Para el Estado de Israel los palestinos son una minoría y se les denomina árabes israelíes. A finales del año 1949 los palestinos que por distintas razones permanecieron en el Estado de Israel se convirtieron oficialmente en palestinos del interior y en sus tarjetas de identidad israelí en el rubro de nacionalidad aparecía su afiliación religiosa (Pappé, 2011: 24). Los palestinos del interior se han enfrentado a “una constante política de discriminación y exclusión que existe desde la creación del Estado de Israel” (Pappé, 2011: 5). Esto los ha convertido en un grupo que en palabras de Ilan Pappé ha sido el gran olvidado tanto de la historia palestina como de Israel: “la suya es una increíble historia de casi imposible navegación en el mar del colonialismo, el nacionalismo, el fanatismo religioso y la indiferencia internacional” (Pappé, 2011: 12).

Los artistas palestinos del interior se enfrentan a una situación particularmente desventajosa ya que no son considerados como parte del arte israelí y durante mucho tiempo tampoco pudieron presentar su obra en países árabes, ya que viajar hacia dichos países podría significar perder su derecho a regresar a Israel; pero a pesar de ello forman parte fundamental de la creación artística palestina (Halaby, 2001: 36). En palabras de Boullata, los palestinos del interior son: “el centro de impulso de la

resistencia, son el núcleo de la identidad. El interior no es solo refugio y hogar, sino prisión y tumba” (Boullata, 2009: 201).

Los palestinos del interior no están reunidos en una sola área geográfica, es más, según Pappé existen al menos seis grupos de diferente número de personas y ubicados en puntos separados entre sí en el Estado de Israel (Pappé, 2011: 25). Es por ello por lo que fue aún más difícil para los artistas crear organizaciones o abrir una galería, debido a la propia dispersión. Además, por su estatus de “ser una amenaza peligrosa en su propia tierra” (Pappé, 2011: 2), estaban bajo la constante vigilancia de los servicios secretos israelíes. Según el artista Khalil Rayan, los artistas no podían intercambiar puntos de vista ni discutir su trabajo, tenían pocas oportunidades de hacerlo como, por ejemplo, durante alguna inauguración de una exposición. Además, no solían conversar sobre política palestina: “nunca hablábamos del asunto de Palestina; sentíamos que necesitábamos primero ser artistas y luego ocuparnos de la política” (Halaby, 2001: 39). Al igual que los artistas de la Liga en Cisjordania, Jerusalén y Gaza, los artistas del interior perdieron sus obras al ser confiscadas y muchos de ellos estuvieron en prisión por tratar temas políticos. Tal fue el caso del artista Abdul Tamam de Kafr Qasim, que dedicó toda su obra a la masacre<sup>77</sup> ocurrida en su lugar de nacimiento en 1956, cuando las fuerzas israelíes asesinaron a cuarenta y nueve personas, entre ellas varios miembros de la familia del artista. Tamam pasó varios años en prisión y sus trabajos fueron confiscados por representar la masacre de Kafr Qasim<sup>78</sup> (Halaby, 2001: 40).

Según Halaby, la obra de los artistas palestinos del interior no poseía la unidad de estilo de las obras de los artistas de Cisjordania, Gaza y Jerusalén (2001: 37). En opinión del artista Assad Azzi:

El arte palestino del interior era un arte asfixiado y aislado del mundo. Solo el mar estaba frente a nosotros. Solo veíamos lo que se nos enseñaba. No hacíamos obras sobre la Nakba u otros eventos de Palestina. Estábamos encerrados en un agujero.

---

<sup>77</sup> La masacre de Kafr Qasim sucedió el 29 de octubre de 1956 cuando el ejército israelí disparó a cuarenta y nueve personas, incluyendo niños, por no haber respetado el toque de queda. Este fue impuesto ese mismo día por la mañana, por lo que la mayor parte de las personas asesinadas no tenían información sobre esta restricción y fueron asesinados en la entrada de la carretera a la aldea. La masacre no fue reconocida hasta el año siguiente por el gobierno debido a la presión de miembros de la izquierda del Knesset que pedían que se reconociese la masacre (Robinson, 2003 :395).

<sup>78</sup> En el año 2016 la artista Samia Halaby publicó el libro *Drawing the Kafr Qasem Massacre* en el que ilustró con su obra la masacre de Kafr Qasim desde diferentes perspectivas.

Si hacíamos cualquier cosa política la policía venía y se llevaba nuestra obra. La policía tenía la habilidad de controlar nuestros pensamientos y acciones. A pesar de ello buscábamos una forma de hablar (Halaby, 2001: 43).

Zahed Izat Harash artista de Shefa-'Amr se ha encargado de documentar la historia de los artistas palestinos del interior. Escribió artículos sobre arte durante muchos años en el periódico israelí *al-Ittihad* (Halaby, 2001: 39). Sus obras en tinta sobre papel son una muestra de los múltiples estilos de los artistas palestinos del interior. Gran parte de las obras de Harash son retratos de artistas del mundo árabe como Fairuz y Umm Kulthum y de Palestina como Mahmud Darwish y Gasán Kanafani. Por otro lado, la artista Cecile Kahly tiene un estilo más abstracto que se refleja en sus obras realizadas en óleo y piezas de cerámica que no contienen ningún símbolo o referencia a Palestina (Halaby, 2001: 40). Khalil Rayan es un artista del interior que creció en un campo de refugiados en Tamra en Galilea, después de ser expulsado de Damoun, aldea que fue completamente destruida en 1948. Rayan se dedica a la escultura de forma geométrica, según Halaby es un destacado representante de la tendencia cubista del siglo veinte (2001: 39).

Abed Abdi ha sido uno de los artistas más activos en la Palestina del interior, estaba afiliado al partido comunista israelí, lo que según el artista le dio protección para realizar actividades políticas; asimismo, formaba parte de algunas organizaciones israelíes de izquierda (Halaby, 2013: 3). Abdi inauguró su primera exposición en un club de la ciudad de Tel Aviv en 1962; fue la primera exposición de un artista palestino del interior. Obtuvo una beca para estudiar en la Academia de Arte de Dresde entre 1964 y 1971. Durante este periodo creó una serie de obras sobre las aldeas palestinas, la confiscación de tierras y los refugiados que fue recopilada y publicada en un libro en el año 1973. Además, ilustró la primera edición en árabe del libro de Emile Habibi: *Said el pesoptimista* en 1977 (Ben-Zvi, 2016: 194).

Una de las obras más importantes de Abed Abdi es un monumento que esculpió en 1978 con el artista israelí Gershon Knispel con motivo del asesinato de seis palestinos durante las protestas en contra de la confiscación de tierras el 30 de marzo de 1976<sup>79</sup> (Boullata, 2009: 274; Halaby, 2013: 5). El monumento tiene la forma

---

<sup>79</sup> A partir de 1976 debido a estos hechos se celebra el día 30 de marzo de cada año el “Día de la Tierra Palestina”.

de un sarcófago y en los lados tiene grabada la figura de cada una de las seis personas asesinadas. Se encuentra en el cementerio en Galilea, ya que los artistas no lograron obtener permiso de las autoridades para colocarlo en el centro de Sajnin, donde tuvieron lugar las protestas y los asesinatos (Halaby, 2013). Además, Abdi organizó una exposición en Nazareth en 1984 para conmemorar el vigésimo aniversario de la fundación de la OLP, la exposición se titulaba: *Towards the creation of a Radical Palestinian Arab Art*. El título de la exposición y la razón para organizarla muestran de qué forma Abdi realizaba sus actividades sin miedo a la represión a la que estaban sujetos los artistas.

Asim Abu-Shakra es un caso paradigmático entre los artistas palestinos del interior. Nacido en Umm al-Fahm en 1961, Abu-Shakra dedicó la mayor parte de su obra al nopal, un símbolo que como hemos abordado en este mismo capítulo es importante para palestinos e israelíes. Para Kamal Boullata, el simbolismo de los cactus de Abu-Shakra hace referencia al desarraigo, ya que no los plasma en el paisaje sino en espacios interiores y en macetas: “para un palestino viviendo en Israel, de la misma forma que la presencia del cactus en la naturaleza refiere la ausencia de su aldea, la presencia de un cactus en una maceta refiere a la ausencia del cactus en la naturaleza” (2009: 198). Sin embargo, tras su fallecimiento por un cáncer a la edad de veintinueve años, fue reconocido como parte del canon artístico israelí, su obra ha sido presentada en el Museo Israelí, en el Museo de Arte de Tel Aviv y en la Galería Golconda de Tel Aviv (Buganim, 2013: 1). De esta forma, la obra del artista palestino ha pasado a considerarse como de un artista israelí tras su muerte, sobre todo por representar al cactus, mientras que, durante su vida, vivió en la pobreza en los suburbios de Tel Aviv.

A pesar del acoso del ejército y de los servicios secretos israelíes, de acuerdo con Shammout los artistas realizaron actividades artísticas y políticas principalmente en ciudades y aldeas de Galilea, donde sí lograron formar un pequeño grupo (Shammout, 1989: 13). Las actividades de los artistas en Cisjordania y Gaza inspiraron a los artistas del interior para organizarse. La segunda exposición de la Liga de Artistas Palestinos en 1977 además de presentarse en Cisjordania y Gaza se expuso en Nazareth, que forma parte del Estado de Israel. Esta exposición representó “la primera oportunidad de los artistas de la Palestina del cuarenta y ocho y los artistas de Cisjordania y Gaza para encontrarse y asistir a una inauguración juntos tras

décadas de separación que comenzaron en 1948” (Halaby, 2001: 27). Además, las noticias del cierre de la Galería 79 en Ramala llegaron también a los artistas del interior. En 1979, Abdi organizó una exposición en la Galería del Sindicato de Artistas Israelíes en Tel Aviv titulada *Israeli And Arab Artists Exhibiting Together*. El propósito de la exposición era mostrar un frente unido de artistas israelíes y palestinos, así como protestar por el cierre de la Galería 79 y la detención de artistas en Cisjordania y Gaza (Halaby, 2013: 15).

Asimismo, los artistas palestinos del interior fundaron la galería *Moment Gallery* que estuvo abierta entre 1985 y 1988. Artistas de Cisjordania, Gaza y Jerusalén como Sliman Mansour y Tayseer Barakat presentaron su obra en esta galería (Halaby, 2001: 43). A inicios de la década de los noventa, Abdi comenzó a organizar un sindicato de artistas palestinos del interior del que no hemos encontrado información más allá de la mención que hace Halaby en el artículo que dedica al artista (Halaby, 2013: 18). Además del arte de los palestinos del interior hay otro grupo de artistas que forma parte del arte palestino que abordaremos en el siguiente apartado, el de aquellos artistas que desde las prisiones israelíes crearon obras con los pocos materiales que tenían a su alcance.

#### **4.5.2. Arte desde las cárceles israelíes**

En las cárceles israelíes se gestó un movimiento artístico clandestino que creó obras que se presentaron en exposiciones y que forman parte del panorama artístico palestino. La mayoría de los artistas en las cárceles eran autodidactas, muchos de ellos no tenían ninguna relación con el arte antes de entrar a prisión. Según Mohamed Rakoui<sup>80</sup>, uno de los artistas encarcelados más conocido, los presos se organizaban para adquirir conocimientos sobre materiales y obras. El primer grupo de artistas estuvo integrado por Mohamed Rakoui, Zuhdi al-Adawi, Ali al-Najjar, Mahmud Afana, Mohamed Abu Karesh y Imad Awkal en la prisión de Askalan, la mayoría de ellos tenían sentencias de cadena perpetua. El grupo artístico era conocido como *Fannanun tahta al-ard* (Artistas bajo tierra) (Tohme, 2009: 3). Askalan es una de las más de veinte prisiones israelíes, se encuentra en la entrada de la ciudad de Majdal,

---

<sup>80</sup> Muhammad Rakoui, nació en 1950 en el campo de refugiados de al-Shat en Gaza, a 25 kilómetros al sur de la ciudad antigua de Askalan donde sus padres vivieron hasta que fueron expulsados en 1948.

a dieciocho kilómetros al norte de Gaza. Esta prisión se creó en 1969 para prisioneros de sentencias medias y largas, los presos vivían en pésimas condiciones y constantemente hacían huelgas (Palestinian Prisoners Committee, 1984).

La obra de los artistas de las prisiones israelíes estaba dedicada completamente a la causa palestina, según Rakoui sus “compañeros prisioneros insistían en que cada obra fuera directamente sobre Palestina” (Halaby, 2001: 28). La figura 28 es una obra de Zuhdi al-Adawi,<sup>81</sup> que permaneció en Askalan desde 1970 hasta 1985 bajo los cargos de realizar actividades militares y ser miembro del FPLP<sup>82</sup> (Halaby, 2001: 28). Su obra es representativa de las que se crearon en las cárceles, donde los artistas llenaron sus telas de símbolos de Palestina como se hace en esta obra de Zuhdi al-Adawi titulada “Palestina, la joya del Este”. A menudo aparecen representadas en estas obras la mujer campesina, el árbol del olivo, la kufiya, etc. Además, utilizaron los colores de la bandera palestina en numerosas obras, así como

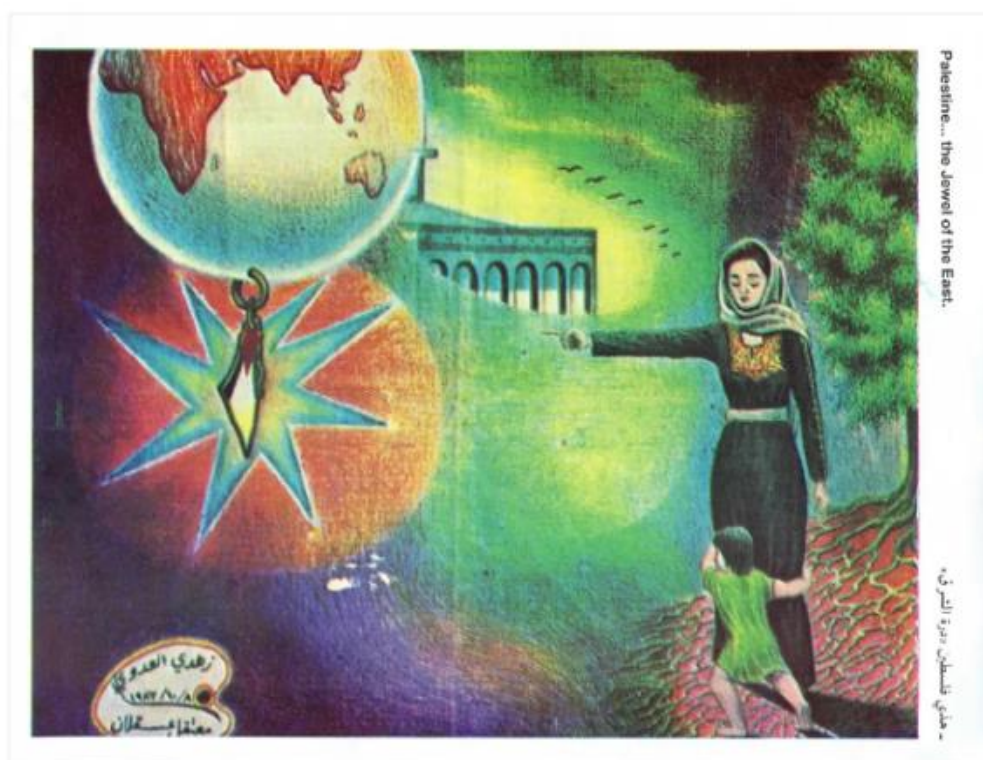


Figura 28, Palestina, la joya del Este, Zuhdi al-Adawi, 1987.

---

<sup>81</sup> Zuhdi al-Adawi nació en 1952 en Nusairat, un campo de refugiados en Gaza, donde sus padres se habían establecido tras su expulsión de Lyda en 1948. Durante la guerra de 1967 al-Adawi se unió al frente armado donde fue capturado y encarcelado.

<sup>82</sup> La historia de Zuhdi al-Adawi fue recreada en la película *Crayons of Askalan* de la directora Laila Hotait del año 2011.

el mapa. La producción artística de los presos fue abundante, Mohamed Rakoui afirma haber realizado al menos cuatrocientas obras<sup>83</sup>.

Los artistas se enfrentaron a la constante vigilancia de los guardias de la prisión y crearon obras con el poco material que tenían disponible. Por ejemplo, los artistas de la prisión de Askalan usaron leche amarga<sup>84</sup> y cortaron la tela de las fundas de sus almohadas para usarlas como lienzos (Halaby, 2001: 28). Muchos de ellos utilizaban crayones por lo que sus obras son fácilmente reconocibles como se puede apreciar en la figura 28. También crearon esculturas con el material que tenían disponible como cajas de cigarrillos o de fósforos, tubos de pasta dental, piezas de dominó, etc. (Palestinian Prisoners Committee, 1984). Para poder sacar las obras de las prisiones los familiares de los presos se escondían las obras durante las visitas, aquellas realizadas en tela se las llevaban dobladas como si fuesen pañuelos o se las guardaban debajo de las mangas. A pesar de esta hazaña numerosas obras fueron confiscadas y los presos eran castigados durante semanas en aislamiento.

La Liga de Artistas Palestinos dedicó su cuarta exposición en 1980 a los presos políticos. En dicha exposición inaugurada en Jerusalén se presentó la obra de artistas de las prisiones, además de obra de los artistas de la Liga. A mediados de ese mismo año la exposición viajó a Nablus y se presentó en la sede de la Unión de Trabajadores de Nablus (Halaby, 2001: 28). Aunque estaba previsto montar la exposición en Gaza, no se pudo llevar a cabo pues todas las obras fueron destruidas por un incendio en las oficinas de la Media Luna Roja donde se guardaba la obra. Según Massad, los incendios provocados eran un método habitual utilizado por el ejército israelí para destruir las obras de arte, como fue el caso de esta exposición (Massad, 2007: 130).

En 1984 el Comité del Prisionero Político de la OLP publicó un pequeño libro que reproducía una colección de trabajos de los prisioneros de las cárceles israelíes, ya que la organización consideraba a los prisioneros políticos como “un pilar de la

---

<sup>83</sup> Actualmente cincuenta obras de los artistas de la prisión de Askalan forma parte de la colección del Museo Farhat de Arte Contemporáneo.

<sup>84</sup> La caseína, proteína que contiene la leche ha sido usada como un fijador de pintura que ha sido usado durante siglos por artistas artesanos ya que se convierte en una especie de cubierta protectora (Gettens, 1946 :8).



lucha por la liberación de Palestina”<sup>85</sup> (Palestinian Prisoners Committee, 1984). El folleto se titula *“Rusum wara al-qudban”* (Dibujos tras los barrotes). En la publicación, además de presentarse la obra artística se detallan por medio de testimonios los métodos de tortura y las pésimas condiciones de vida a las que están sometidos los presos palestinos en las cárceles israelíes.

#### **4.6. Epílogo: la escena artística palestina tras los Acuerdos de Oslo**

Después de la firma de los Acuerdos de Oslo la escena artística palestina se ha reconfigurado. En primer lugar, hubo un aumento en el número de instituciones culturales y artísticas. La Autoridad Nacional Palestina se estableció en Ramala, lo que incrementó la importancia cultural de la ciudad. La creación de la ANP significó, al menos en la teoría, que las actividades e iniciativas culturales pudieran tener un respaldo institucional y que los artistas pudieran contar con recursos de ONGs y fundaciones para la promoción de las artes. Sin embargo, la división del territorio palestino en áreas y la continuación de la ocupación contribuyeron a mantener la escena artística fragmentada y obstaculizada por la falta de movilidad de los artistas, e incluso la situación empeoró con el incremento en el número de puestos de control y la construcción del muro en el año 2002.

El Centro al-Wasiti y la Galería Anadiel creados en 1992 mantuvieron sus actividades hasta el año 2004 y fueron las principales impulsoras del cambio en la escena artística palestina. Las actividades centrales de estas instituciones fomentaron el desarrollo de un nuevo panorama artístico tanto por la creación de archivos sobre el arte palestino como por la promoción del intercambio cultural entre los palestinos que se encontraban en la diáspora y aquellos que vivían bajo ocupación.

En 1996, ya constituido el Ministerio de Cultura palestino, se fundó el Centro Cultural Khalil Sakakini<sup>86</sup> en una mansión construida en 1927 en Ramala. Desde su creación esta institución estuvo a cargo de Adila Laïdi-Hanieh, actual directora del Museo Palestino. El centro se constituyó como un espacio para mostrar las artes

---

<sup>85</sup> A principios de los ochenta se declaró el 17 de abril como el día de la solidaridad con los prisioneros políticos palestinos.

<sup>86</sup> Khalil Sakakini estableció en 1909 la primera institución educativa en Palestina, la cual tenía como base el secularismo, la igualdad entre todas las religiones y las clases sociales (Boullata, 2009: 48).

palestinas, aunque originalmente el edificio estaba destinado a ser la oficina del poeta Mahmud Darwish que recientemente se había instalado en Ramala y ejercía también la labor de editor de la revista literaria *al-Karmel*. Según Laïdi-Hanieh, el centro Sakakini contaba con muy pocos recursos para actividades, por lo que presentó una iniciativa al ministerio para convertirlo en una ONG para que de esta forma pudieran recibir financiamiento privado y externo (2006: 30).

Sin embargo, convertir al centro en una ONG no lo dotaba automáticamente de recursos económicos, ya que a pesar de que en ese momento varias organizaciones contribuían con financiamiento para la recién creada Autoridad Palestina, este no estaba destinado a las artes. Por ello, la directora tuvo que reencauzar los proyectos artísticos hacia la infancia y proyectos de caridad para obtener financiamiento, aunque esto conllevara ni mucho menos desatender las prácticas artísticas. Posteriormente, las actividades y el financiamiento aumentaron y el centro empezó a desarrollar un programa de verano para jóvenes artistas en 2003. Cada año veinte jóvenes del norte de Cisjordania se formaban en arte árabe contemporáneo. Parte importante de la labor era apoyar a los estudiantes para obtener permisos para viajar, ya que el Centro Sakakini colaboraba con los programas de Darat al Funun y la Fundación Khalid Shoman en Ammán (Laïdi-Hanieh, 2006: 38). El centro tuvo un importante papel en la difusión cultural y, según Laïdi-Hanieh, fue durante muchos años “la única galería especializada en arte en Cisjordania” (2006: 32).

En 1997 Jack Persekian y su grupo de trabajo en la Galería Anadiel se plantearon como objetivo establecer una fundación para promover el arte contemporáneo. Así nació la fundación *al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art*. Se propuso que la sede fuera una antigua fábrica de mosaicos en la ciudad de Jerusalén. Para los creadores de la fundación era muy importante la ubicación ya que la mayor parte de las instituciones culturales palestinas se habían establecido en Ramala debido a las restricciones de movimiento impuestas por Israel y buscaba también mantener a Jerusalén como un centro artístico palestino (Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art, 2017).

Asimismo, en 1998 se creó la fundación al-Qattan en Ramala, dedicada a promover el arte palestino, sobre todo de los jóvenes artistas. La Fundación organiza un concurso anual llamado *Young Artist of the Year*. Casi todos los artistas premiados

en este concurso han consolidado su carrera y, tras participar en el mismo, han presentado su obra en galerías de todo el mundo. Como estipulan las bases, el concurso está abierto a “jóvenes artistas de veinte a treinta años de edad sin importar su religión, posición política o sexo” (Boullata, 2009: 294). Los concursantes deben tener al menos un padre o madre palestinos, sin restricción alguna por lugar de nacimiento. Asimismo, la fundación organiza una bienal de arte. La primera se celebró en el año 2000 en Ramala, que coincidió con tensos momentos de asedio militar israelí tras la Intifada de al-Aqsa. Otra de las iniciativas de promoción artística juvenil durante estos años provino de la fundación Khalid Shoman, que concedió becas a los artistas de Gaza para viajar a Ammán y asistir a clases de arte con el famoso artista sirio Marwan Kassab Bachi (Mattar, 2005: 90).

A pesar de la creación de estas instituciones y de las nuevas iniciativas de apoyo a la creación artística, para los fundadores de los movimientos surgidos en los setenta, con cierta visión crítica, la creación de la ANP no constituyó un cambio real para el desarrollo del arte palestino. Por ejemplo, para Nabil Anani, la Autoridad Nacional Palestina solamente aumentó la burocracia:

Una vez que tuvimos un ministerio de cultura pensamos que este nos ayudaría a salir, a conectarnos con el exterior, enviar nuestras obras porque seguíamos temiendo que los israelíes las confiscaran. Pero el ministerio no funcionó, sólo era una persona sentada en un escritorio con su ordenador, pero no se hacía nada (Anani, 2016).

Esta percepción del artista se debe, según su propia opinión, a que antes de que existiera la ANP todas las actividades eran organizadas por los artistas de manera personal; se reunían con las alcaldías, universidades y asociaciones precisamente porque no había gobierno (Anani, 2016).

A lo largo de toda la década de los noventa se produjeron cambios estructurales en los territorios palestinos que afectaron al ámbito cultural y artístico. Las organizaciones que se habían creado antes de ese periodo se vieron debilitadas y su papel fue secundario. Los artistas no estaban recibiendo ningún tipo de financiación de la OLP y las organizaciones estaban inactivas. La Liga de Artistas Palestinos seguía existiendo, ya que oficialmente no se había disuelto, pero desde la Intifada no tenía ninguna sede ni siquiera presidente. No se realizó ninguna actividad organizada por la Liga durante los años noventa ni posteriormente. Fue oficialmente extinguida en el año 2006 porque no había financiamiento para realizar actividades,

según Anani necesitaban “al menos trescientos shekels al mes para pagar el alquiler y los servicios. Dejaron de darnos dinero, por lo que suspendimos la Liga. Pedimos apoyo a los europeos, pero no les importó; advertimos al ministro de cultura que era peligroso que la Liga se viese abocada a su extinción, pero no se hizo nada al respecto” (Anani, 2016). En el año 2016 Anani y Mansour propusieron crear un Sindicato de Artistas Palestinos. Sin embargo, hasta finales del año 2019 la iniciativa todavía no se había llevado a cabo.

La creación de la ANP tampoco significó que el arte se viera libre del asedio militar y de la ocupación. Las instituciones culturales han seguido siendo blanco de ataques. El 13 de abril del año 2002, el ya mencionado Centro Cultural Khalil Sakakini fue atacado, “los soldados israelíes destruyeron la puerta, dispararon a obras de arte y esculturas” (Harithas, 2004: 19; Massad, 2007: 130).

A pesar de ello, durante los últimos veinte años se ha experimentado un crecimiento exponencial de las instituciones artísticas palestinas<sup>87</sup>. En 2004 se creó la *Palestinian Association for Contemporary Art*, una ONG dedicada a las artes con sede en Ramala. En el año 2007 se fundó en Ramala la *International Academy of Art Palestine* que ofrece un programa de bachillerato de cuatro años en arte visual contemporáneo. La mayor parte de los estudiantes son de Cisjordania y Jerusalén; además, la academia ofrece cursos de arte, dibujo, escultura, instalación, fotografía, vídeo, intervención social, performance y teoría contemporánea del arte (Amirsadeghi, Mikdadi, & Shabout, 2009: 166).

Este importante desarrollo institucional estuvo también acompañado de una importante transformación en las tendencias artísticas palestinas, que se enmarca al mismo tiempo en una transformación de las prácticas artísticas en la región y en un nuevo interés regional y global por el arte árabe. La apertura de nuevos espacios ha cambiado el foco de atención y ha habido un desplazamiento de los centros artísticos; tal y como sostiene Shabout: “los noventa presenciaron un desarrollo de los mercados del arte en el mundo árabe (...) Ammán recibió artistas iraquíes y se abrieron nuevos espacios de exposición” (2009: 18). Asimismo, el mercado artístico de la región ha

---

<sup>87</sup> Las instituciones de creación más reciente son el Museo Palestino en Ramala en 2016, el Museo Yasser Arafat en al-Bireh abierto ese mismo año y el Museo del Pueblo Palestino que incluye una amplia sección de arte y que abrió sus puertas en 2019 en Washington D.C.

cambiado por el papel de los Estados del Golfo, que se han convertido en un nuevo espacio para las artes, creándose galerías y eventos internacionales como la bienal de Sharjah y la Feria de Arte de Dubái, además del museo *Mathaf: Arab Museum of Contemporary Art*. Así, desde finales de los noventa el arte palestino se ha incorporado paulatinamente a estas nuevas tendencias y también a los mercados.

Las nuevas generaciones de artistas han adoptado otros medios y aproximaciones al arte, como apuestas más conceptuales a través de la performance o el vídeo. Mientras que los artistas que formaron parte de los movimientos artísticos de los setenta consideran que la creación de la ANP tuvo un impacto negativo en las artes, puesto que las nuevas generaciones no tienen un objetivo común que los una, como a ellos, cuyo nexo era la identidad palestina. Para Mansour, “los Acuerdos de Oslo reconocieron la existencia del pueblo palestino, la revolución y la lucha por nuestra libertad. En consecuencia, nos quitaron este importante factor que era la identidad de nuestra obra artística” (Mansour, 2016). Anani comparte la opinión de Mansour sobre este cambio: “el sentimiento es que las cosas no están bien (...) todo era puro, hermoso y tenía un significado, ahora todo es gris” (Anani, 2016).

Sin embargo, el movimiento de artistas palestinos en Cisjordania, Jerusalén y Gaza ha dejado su impronta en la nueva generación de artistas. En la exposición de Khalil Rabah titulada *Ready Made Representations: 1954-2010* presentada en 2011, el artista reprodujo como óleos hiperrealistas fotografías y periódicos sobre exposiciones de arte palestino celebradas alrededor del mundo, entre las fotografías reproducidas se encuentra una foto de los miembros de la Liga de Artistas Palestinos



Figura 29, artistas de New Visions, Khalil Rabah, 2011.

y otra del grupo artístico *New Visions* (Figura 29). En la fotografía aparecen Nabil Anani, Tayseer Barakat, Vera Tamari y Sliman Mansur frente a sus obras creadas con materiales exclusivamente palestinos. Además de este tributo a los artistas, la historia del movimiento ha sido reflejada en otras obras como en “La sandía”

de Khaled Hourani que es una obra que presenta un gran trozo de sandía en alusión a la prohibición de utilizar los colores de la bandera palestina y a la historia de Isam Badr sobre la imposibilidad de dibujar sandías. Igualmente, Majd Abdel Hamid creó una obra con la bandera palestina creada en pan pita, que también refiere a la prohibición de plasmar los colores de la bandera.

Por otro lado, como apunta Radwan, uno de los cambios que se ha producido en el ámbito de las artes tiene que ver con el cartel político que ha ido perdiendo su papel como herramienta transgresora artística, sobre todo desde que el grafiti y los murales han cobrado popularidad como forma de manifestación artístico-política (Radwan, 2019). Al mismo tiempo, el muro del apartheid israelí se ha convertido en una especie de lienzo de dimensiones inabarcables donde este tipo de nuevas manifestaciones artísticas y reivindicativas expresan su arte y sus actitudes políticas.

Una vez abordado el arte palestino como espacio en el que surge la representación de la nación, dedicaremos el siguiente capítulo a las obras que personifican a la nación palestina en femenino centrándonos en sus características principales. Asimismo, analizaremos los símbolos que aparecen en dicha representación para entender el universo visual creado por los artistas en torno a la nación, que ha constituido un factor fundamental de la identidad palestina.

## 5. Representaciones de la nación palestina

### 5.1. *Imágenes que hablan*

El contenido visual ha tenido un papel central en la construcción de la nación palestina. Ante la represión por parte del ejército israelí, el arte se convirtió en un medio de expresión que ofreció a los artistas un espacio para desarrollar símbolos que forman parte de la identidad palestina, creando un lenguaje visual. Las mujeres palestinas se erigieron como símbolos de la nación y fueron el motivo central de numerosas obras, algunas de las cuales abordaremos en este capítulo. Las obras seleccionadas fueron creadas por miembros de los movimientos artísticos descritos en el capítulo cuatro. Cabe mencionar que gran parte de la obra artística de la Liga de Artistas Palestinos fue destruida o decomisada por las autoridades ocupantes, prueba de la eficacia con la que transmitían su mensaje. Sin embargo, aún se conservan algunas obras gracias a que los mismos artistas lograron almacenar un registro fotográfico e incluso recrearon algunas. Asimismo, se conservan aún las obras que se distribuyeron en forma de carteles o tarjetas postales. Las imágenes que analizamos fueron elegidas por la importancia central de las mujeres en la obra y por contener potentes símbolos que forman parte de la identidad palestina.

Para el análisis de las obras, seguimos la propuesta de Mieke Bal que consiste en *leer las imágenes*. Según esta autora “las imágenes pueden ser *leídas* como un acto de recepción, que le asigna significado, el observador enmarca la obra, lo lee de acuerdo con la selección de elementos considerados como símbolos y lo conecta a la estructura” (Bal, 1996: 32). En otras palabras, es necesario observar los símbolos, contextualizar la obra en su momento histórico y conectarlo con un marco más amplio de análisis. Siguiendo esta propuesta, la lectura de imágenes permite extraer significado a través de los símbolos, que están regulados por códigos que determina el lector de la imagen (Bal, 1996: 26). Los símbolos que aparecen en las obras se relacionan principalmente con la historia palestina y con aspectos culturales y que forman parte del folclor palestino. Partimos de que las obras se crearon para *ser leídas* por el público palestino que no podía expresar libremente y de manera explícita su identidad.

La *lectura* de imágenes sucede en un contexto socio histórico concreto que Bal denomina marco y que limita la posibilidad de significados. Esto quiere decir que el contextualizar las imágenes, o darles un marco, en términos de Bal, “ayuda a darles una historia que no termina en un punto en el tiempo, continúa; una historia que está vinculada por hilos invisibles a otras imágenes, las instituciones que hicieron su producción posible, y la posición histórica de los observadores a los que se dirige” (Bal, 1996: 34). El marco en el que *leemos* las obras es la ocupación israelí entre los años 1972 y 1994, un contexto que las dotó de numerosos contenidos simbólicos que de otra manera no habrían podido ser expresados.

Como sostienen Sturken y Cartwright, las imágenes también se pueden usar para afirmar la propia subjetividad frente a un sistema político que controla y regula la mirada; este control en el particular caso palestino provoca que las obras se exhiban en condiciones de clandestinidad, sin contar con una red de galerías o museos y hacen uso de espacios públicos que no están destinados al arte. Por medio de estas acciones, los artistas convierten sus obras en una herramienta para luchar contra la ocupación y con ello dotan a las imágenes de un discurso propio. Siguiendo a Mieke Bal, consideramos que las imágenes son performativas, porque, cuando las *imágenes hablan* “pueden desempeñar el equivalente a los actos discursivos, pueden responder a la mirada puesta en ellas. Son performativas. Hacen cosas, actúan” (Bal, 2013: 52). Las obras de los artistas palestinos *hablan* y se convierten en un acto discursivo en sí mismas al transmitir un mensaje que reafirma la identidad palestina. El lenguaje visual de las obras construye símbolos que refieren a las tradiciones campesinas y crea un código que es fácilmente reconocible por los palestinos lo que permite transmitir su mensaje con fuerza. Además, este lenguaje visual contiene múltiples capas de significado ya que, por una parte, está repleto de símbolos que hacen referencia a la historia y cultura palestinas, pero al mismo tiempo contienen símbolos universales.

Además del método de lectura de Bal, no sólo consideramos los símbolos para el análisis de la obra, también *leemos* las metáforas visuales que forman parte de la misma. Como ya hemos apuntado en el capítulo dos, las obras de arte van más allá de lo explícito, por lo que buscamos significado en la interpretación metafórica, como señala Parsons. Según este autor, las metáforas visuales se encuentran en distintos niveles de la obra, en el nivel pictórico, en la representación, en los estilos y en los elementos puramente visuales (Parsons, 2010: 234).



Asimismo, para la lectura de las obras, en algunos casos hemos recurrido a lo que los propios artistas explican sobre su obra. Sin embargo, esto forma una pequeña parte del análisis de las obras ya que consideramos que no toda la carga del significado recae en la intención del artista. Como sostienen Sturken y Cartwright, los significados de una imagen se producen a través de una compleja relación social que depende de cómo los observadores interpretan o experimentan la imagen y del contexto en que la imagen es vista, quedando la intención del artista en un segundo plano (2018: 45).

Por otro lado, la particular reproducción de las obras de arte palestino en forma de cartel, y su distribución en los hogares socializa el arte y convierte la observación de las obras en un acto performativo que reafirma la identidad en la cotidianidad de la vida diaria. Si Walter Benjamin afirmaba que los nuevos métodos de reproducción de las obras en la modernidad desligaban al arte de su dependencia del ritual de “peregrinar” a lugares específicos como los museos (Benjamin, 1936), entonces la reproducción de obras de arte en el contexto palestino por medio de carteles las vuelve paradigmáticas y en cierto modo las emancipa del ritual “tradicional”, para crear nuevos rituales en el hogar, el nuevo espacio donde se colocan esos carteles.

En este capítulo nos centramos en cuatro aspectos de la representación de la nación palestina en femenino. En primer lugar, abordamos la caracterización de la representación, definiendo el tipo de mujer que se personifica en las obras y de qué forma esta caracterización refuerza la continuidad histórica en el territorio al presentarse como una mujer cananea. La nación se representa también como la mujer amada, como la novia a la que se añora y que espera pacientemente la reunión con su amado. Otra forma de caracterizar la nación es como la fedayina, en la que la nación toma el rostro de mujeres reales que han participado en la lucha activa por la liberación palestina.

Posteriormente nos centramos en la representación de la nación como la madre. La madre palestina se presenta como la madre protectora, cariñosa y valiente, encargada de proteger a los hijos de la nación. El ser madre significa también comprometerse a reproducir la nación para cumplir con la feminidad patriótica, plegándose a su deber nacional que consiste en dar a luz. No solo trae al mundo a sus hijos, que son a su vez los hijos de la nación, sino que además estos dan su vida

en la lucha por la nación y se convierten en mártires. La madre del mártir obtiene un lugar especial en la sociedad palestina y también ejerce una función política mediante la aceptación de su sacrificio.

En tercer lugar, abordaremos la representación de la mujer campesina que se erige como la principal representante de la autenticidad cultural. Después de la Nakba, con la pérdida de la tierra, el pasado campesino cobró una especial fuerza simbólica y se abrió a la reinterpretación. La campesina pasó a simbolizar la tradición y se volvió la figura de la auténtica identidad palestina. En este contexto, en las obras la mujer forma también parte de la aldea, mezclándose con el paisaje y se erige en símbolo de la nación junto a los cactus y los olivos.

Finalmente, analizaremos cómo las mujeres se erigen en guardianas y portadoras de la tradición. Por medio de la indumentaria bordada que forma parte de la artesanía palestina, las mujeres portan la tradición sobre sus propios cuerpos. Además, por medio de sus acciones cotidianas como la preparación de alimentos, el canto, el baile, o la práctica artesana, las mujeres aparecen como símbolo de la tradición, a la vez que la preservan mediante la práctica diaria. Llevan a la vez la carga de la representación de la tradición, al mismo tiempo que la crean.

## **5.2. Nación feminizada**

### **5.2.1. Mujer cananea**

Una de las personificaciones más habituales de la nación palestina suele tener rasgos similares a las representaciones de las diosas de Canaán (Nastas Mitwasi, 2008: 28). La civilización cananea se desarrolló en el área que incluye los actuales Siria, Líbano, Palestina y Jordania, área que también se conoce como *Bilad al-sham* (Qumsiyeh, 2007: 24). Los cananeos hablaban lenguas semíticas y desarrollaron uno de los primeros alfabetos; eran una civilización que, como sostiene Qumsiyeh, “se encontraba en la encrucijada de las antiguas civilizaciones” (2007: 25). La referencia a Canaán es también frecuente en la poesía, como en el poema de Mahmud Darwish titulado “La piedra cananea en el mar muerto” en el que el poeta comienza una de sus estrofas con la frase “mi madre era cananea”. El arte cananeo fue incorporado a las obras de los artistas palestinos que enfatizaron la historia y originalidad de esta

civilización y la reivindicaron como parte de las raíces del arte palestino. La incorporación de símbolos de las civilizaciones antiguas en las obras de arte también forma parte de las tendencias artísticas de la región. Uno de los principales grupos artísticos que los incorporó fue el movimiento *Istilham al-turaz* (Inspiración en el patrimonio), encabezado por el artista iraquí Jawad Salim en los años cincuenta, que buscaba inspiración en la tradición al mismo tiempo que desarrollaba una visión histórica, cultural y moderna (Shabout, 2007: 28).

La importancia de las mujeres en las obras de arte palestinas es atribuible,

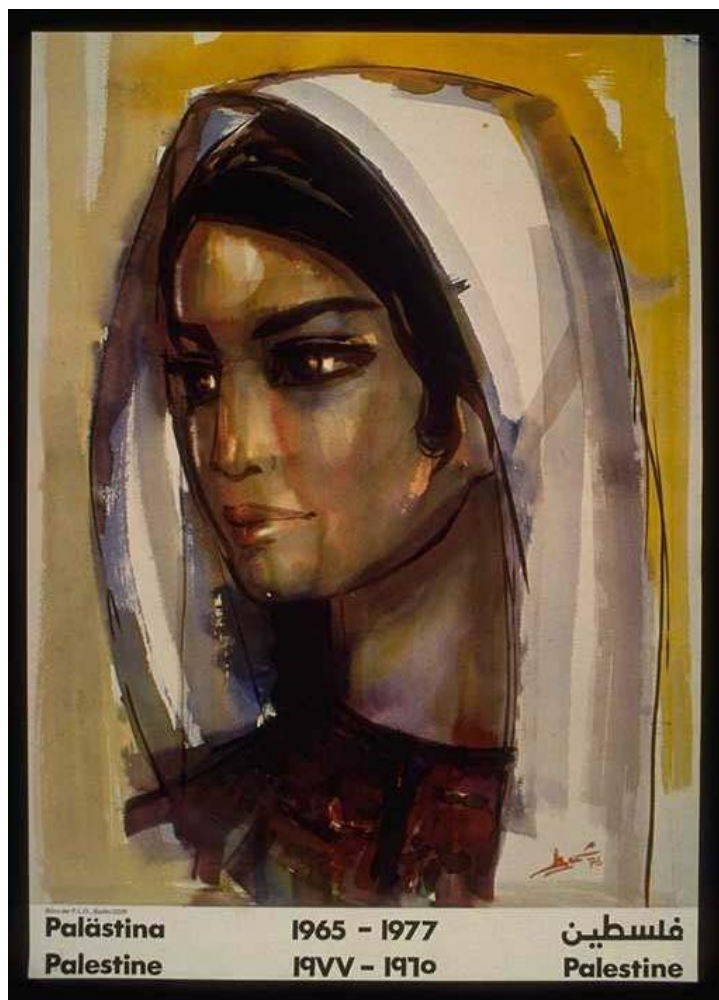


Figura 30, Palestina, Ismail Shammout, 1976.

como apunta el artista Sliman Mansour, también a la centralidad que las civilizaciones antiguas de la región como la cananea otorgaban a las mujeres y a su papel central como diosas de la fertilidad y de la tierra (Mansour, 2016). La figura 30, titulada “Palestina” es una obra del artista Ismail Shammout del año 1976 que muestra la clase de rostros que eran utilizados por artistas palestinos para representar la nación. Los rasgos de las mujeres se caracterizan por tener ojos grandes, así como por la forma de la nariz que es alargada y con una base más amplia; así

como por los labios gruesos y simétricos. Otro de los rasgos distintivos de este tipo de representaciones es el color de la piel, de las cejas y del cabello que evocan el color de la tierra.

Esta mujer que representa de Palestina porta un colorido vestido bordado tradicional, como se puede ver en la parte alta del cuello. Sobre su cabeza lleva un

velo blanco, como tradicionalmente lo portan las mujeres campesinas palestinas. El uso de esta clase de velo tiene también una connotación política que proviene de tiempos del mandato británico. Durante las protestas de los años treinta en contra de las autoridades británicas, se generalizó el uso de esta prenda característica de las mujeres campesinas. Se comenzó a utilizar por mujeres palestinas de todos los contextos sociales para mostrar solidaridad con los líderes políticos y para destacar la importancia del campo y de la tierra (Kawar & Nasir, 1980: 124). El velo blanco reemplazó los sombreros de estilo europeo que habían adoptado hasta el momento las mujeres de las ciudades (Dedman, 2018: 15). Esta obra de Shammout también fue utilizada para ilustrar un cartel que es el que corresponde la imagen de la figura 30. El cartel fue impreso por la Oficina de Información Unificada creada en 1971 en el marco de la Organización para la Liberación de Palestina, que tenía como objetivo “difundir la misión de la OLP y su ideología, así como movilizar a las masas a través de la cultura” (Matar, 2018: 5).

Por otro lado, la arqueología israelí ha dedicado una parte considerable de sus investigaciones a probar que los cananeos forman parte de la historia israelí. La vinculación del sionismo con los cananeos se realiza a través de las referencias bíblicas a Canaán, lo que se conoce como arqueología bíblica, disciplina nacida en Estados Unidos y que busca integrar los resultados de la investigación arqueológica con los análisis de los textos bíblicos (Tubb, 1998). Las vinculaciones entre Canaán e Israel según la arqueología bíblica son numerosas y en ellas, según Tubb, “la tierra de Canaán es vista como la tierra prometida donde los israelitas debían establecerse” (Tubb, 1998: 16). Wright es uno de los arqueólogos bíblicos que ha vinculado la antigua civilización de Canaán con el Estado de Israel de la siguiente forma:

“En los últimos años hay evidencia arqueológica acumulada que indica un antecedente cultural definitivo a la llegada de los israelitas a la tierra prometida... se puede discernir un continuum cultural que se extiende hasta la era de hierro, cuando los israelitas eran un pueblo establecido en la tierra prometida. Esta cultura se puede llamar cananea. Ya que esta cultura se encontró con los israelitas en su llegada a la tierra, y ya que hay poca evidencia concluyente de un cambio en su cultura en el momento de su llegada solo puede concluirse que la cultura cananea fue adoptada por los israelitas, aquel pueblo elegido para el destino religioso más alto” (Wright, 1971: 17).

Como hemos apuntado en la primera parte de este estudio, la capacidad de trazar la continuidad de la nación hasta un pasado remoto es uno de los elementos

más importantes que suelen conformar los discursos nacionalistas. Ante esta constante negación de la continuidad histórica de la nación palestina a la que han tenido que hacer frente los palestinos, los artistas buscan reforzar el vínculo con la civilización cananea y lo incorporan a los símbolos palestinos identitarios para así confirmar su pertenencia al territorio.



Figura 31, Los trabajadores, Abdel Rahman al-Muzayn, 1979.

La figura 31, titulada “Los trabajadores”, obra de Abdel Rahman al-Muzayn, muestra de qué forma los artistas retomaron elementos que remiten a los cananeos. La imagen está conformada por una mujer que ocupa el primer plano de la obra y que destaca por sus enormes proporciones con respecto al resto de personas que aparecen en la misma. Esta mujer es una representación de Palestina y se erige como un símbolo de la nación. Su rostro de grandes ojos, largas cejas y pronunciados labios evoca explícitamente los rasgos de las estatuillas de las diosas cananeas como la que aparece en la figura 32, relieve de la diosa mesopotámica Ishtar o de Astarte

diosa cananea de la fertilidad y de la guerra (Baker, 2013: 213). Sus brazos hacia arriba reproducen la postura de Astarte de la figura 32, pero en lugar de llevar los aros de la justicia en la mano, la mujer palestina lleva sobre sus brazos a hombres y mujeres que representan al pueblo palestino. El tocado sobre la cabeza de la mujer es similar al que lleva la diosa Astarte, pero sobre el mismo se encuentra la Cúpula de la Roca que simboliza la centralidad espiritual y política de Jerusalén como capital de Palestina y lugar sagrado del islam. La postura de la mujer transmite la idea de que



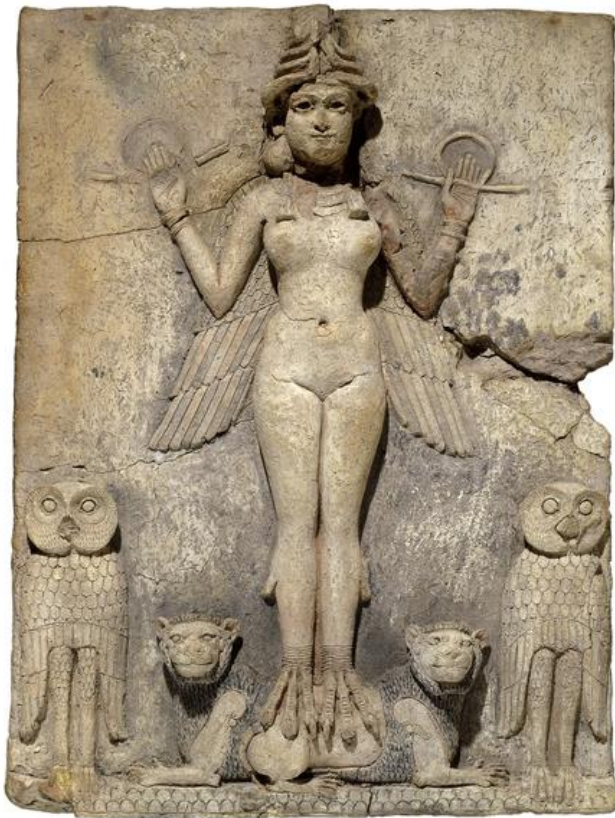


Figura 32, Fotografía del relieve "Queen of the Night", Museo Británico.

es ella quien carga al pueblo palestino sobre sus hombros y por tanto es la que da sustento y sobre la que se construye dicho pueblo. Entre los personajes que sostiene la nación hay una mujer de rodillas que lleva sobre su cabeza una vasija, que evoca la importancia del agua, y una paloma, símbolo de la paz. El resto de personajes lleva herramientas de construcción como el martillo o la llave doble y herramientas agrícolas como la hoz, la horca y el pico. Las herramientas y elementos de la obra como la forma en que se presentan los trabajadores evocan el realismo socialista de las obras de la Unión Soviética, como hemos apuntado ya,

numerosos artistas palestinos realizaron sus estudios en países del bloque socialista muchos de los cuales compartían este tipo de estética, por lo que este estilo no le era ajeno a los artistas palestinos. Asimismo, Samia Halaby sostiene que el arte palestino se nutre de elementos de esta tendencia artística así como del muralismo mexicano y lo clasifica como "el arte palestino de la liberación" (Halaby, 2001: 1).

El vestido color rojo de la figura principal está minuciosamente bordado tanto en el pecho como en la falda. La tela que cae a los lados del vestido emula las alas de la diosa Astarte y está repleta de detalles florales. El calzado también está profusamente bordado. El paisaje de fondo parece mezclarse con la figura de la mujer y por su ubicación en la obra, podría también representar al sol en ascensión. Como ha apuntado Ankori en uno de los análisis de la obra, "Al Muzayn crea una imagen visual híbrida que respalda la reivindicación política de que los palestinos contemporáneos son descendientes de los habitantes antiguos de la región y que una nueva nación palestina surgirá de estas fuentes culturales" (Ankori, 2006: 72).

### 5.2.2. Novia eterna

Los artistas también han representado la nación palestina como la novia o la mujer amada lejana e inalcanzable. La artista Tamam al-Akhal creó una serie de obras sobre Jaffa, que fue la segunda ciudad palestina más importante después de Jerusalén antes de la Nakba. Esta ciudad portuaria fue un destacado centro de la vida cultural y comercial palestina (Radai, 2011: 24). Jaffa es frecuentemente denominada por los palestinos como “la novia del mar” y “la novia de Palestina”. Al-Akhal creó una serie de obras sobre la caída de Jaffa así como también idílicas escenas portuarias de tiempos anteriores a la Nakba. Las obras no contienen personificaciones, sin embargo, la artista feminiza el paisaje en cierta manera cuando en sus obras convierte las redes de los pescadores que se encuentran en la orilla del mar en largos velos blancos, como los de las novias. Por su parte, el artista Nabil Anani ha creado numerosas obras donde la figura central es una novia. En una de ellas personifica a la ciudad de Jaffa como una mujer con un vestido blanco y un ramo de flores en la mano que se encuentra sentada en medio de un campo de naranjas, una de las frutas cultivadas en la zona y por la que Jaffa es conocida.

Asimismo, existen otras representaciones que muestran a Palestina como la novia que espera. La figura 33 que es una obra del artista Nasr Abdel Aziz muestra a una novia en medio de un paisaje que parece desértico. La mujer está sentada sobre



Figura 33, Esperando, Nasr Abdel Aziz, circa 1980.

el suelo en una postura que denota paciencia. Porta un vestido rojo bordado, como los tradicionales vestidos de boda palestinos antiguos y lleva un velo blanco sobre la cabeza. A su lado se encuentra un caballo negro que lleva sobre su lomo una larga alfombra bordada. En esta obra el caballo representa la revolución, como frecuentemente lo hace en la íconografía del cartel palestino (Baker, 2013: 5; Farhat, 2012: 24). En conjunto, la imagen muestra la nación palestina en espera, como una forma de resistencia pasiva que evoca el sentimiento de añoranza; mientras que la revolución encarnada en el caballo acompaña a la mujer.

El sentimiento de añoranza se expresa por otros artistas mediante la representación de Palestina como una figura ausente. La figura 34 es una obra del artista Ali Alkafri que transmite el mensaje de que la nación palestina está constantemente en el pensamiento del pueblo palestino. A primera vista, la obra

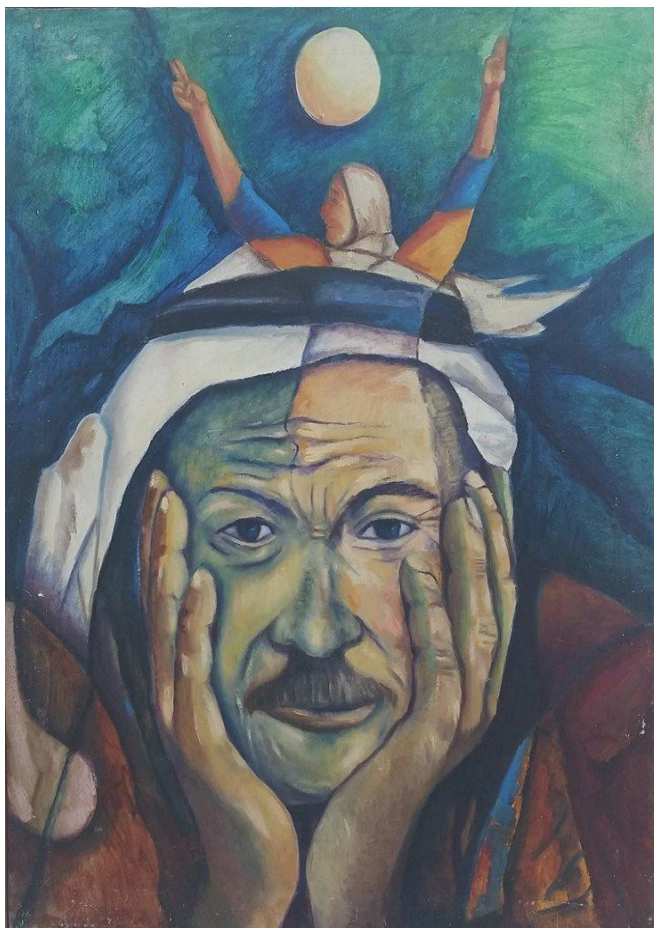


Figura 34, sin título, Ali Alkafri, circa 1990.

parece el simple retrato de un hombre, sin embargo, al mirarla con atención podemos ver la figura de una mujer en su cabeza. La mujer es una personificación de Palestina que está sonriendo y que tiene los brazos alzados mientras que con las manos muestra el símbolo de la victoria. El símbolo de la "V" de victoria, como el que hace la mujer en la obra, fue popularizado por Yasser Arafat en los años sesenta (Zelinsky, 2011: 8). Además, es un símbolo utilizado comúnmente por los presos palestinos cuando son liberados de las cárceles y también en mítines políticos.

La representación de Palestina lleva un velo blanco en la cabeza que contrasta con las coloridas mangas de su vestido mezclados con los colores del cielo en diferentes tonalidades de azul. El paisaje se fusiona con el cielo bajo la luna llena, que



también es un símbolo femenino. Palestina está en la cabeza del hombre cuyas arrugas en la frente forman parte de su vestido. El hombre, que puede interpretarse como el representante del pueblo palestino, lleva en la cabeza un pañuelo blanco con un *iqal*, que es el nombre del cordón negro con el que está sujetado. El gesto del hombre y sus dos manos sobre el rostro simbolizan la espera del retorno a Palestina de los refugiados en los campos. En suma, la obra representa que Palestina está siempre en la mente de los palestinos. Además, se trata de una Palestina vinculada a la victoria, palabra que aparecía frecuentemente tanto en el discurso como en la cartelera política de los líderes de la OLP.

### 5.2.3. Fedayina

La nación palestina también ha sido representada con frecuencia como mujeres que participaron en la lucha armada. Además de la icónica Leila Khaled, cuyo rostro aparece en carteles y grafitis (figura 6), Dalal al-Mughrabi es otra de las mujeres que encarnan la representación de la mujer palestina que lucha por la nación y que se ha convertido en un modelo a seguir, apareciendo incluso en los libros de texto de las escuelas palestinas<sup>88</sup>. Como hemos abordado en el capítulo tres, Dalal al-Mughrabi estuvo al frente de una operación militar palestina que a lo largo de los años se ha convertido en una de las más míticas. En el año 1978 una unidad militar palestina encabezada por Dalal al-Mughrabi entró en la costa de Israel en una lancha neumática también conocida como zodiac a través de la frontera con Líbano. Acto seguido, los miembros de la unidad secuestraron un autobús con todos sus pasajeros para forzar un intercambio de prisioneros con Israel. La figura 34 es una obra del artista Abdel Rahman al-Muzayn del año 1978 titulada “La mártir Dalal al-Mughrabi”. En ella Dalal aparece representada dos veces, como la figura central erigiéndose en una personificación de Palestina y como fedayina dentro del zodiac junto a sus compañeros de la unidad militar. Esta obra es una representación visual del doble

---

<sup>88</sup> El uso de la figura de Dalal al-Mughrabi ha sido constantemente denunciado por organizaciones israelíes que la califican de terrorista. El gobierno belga, que ha donado dinero para la construcción de escuelas en los territorios palestinos, pidió que se cambiara el nombre de estas ya que no consideraban aceptable que llevaran el nombre Dalal al-Mughrabi. Asimismo, la aparición de Dalal al-Mughrabi en los libros de texto de la UNRWA ha sido calificado por el Estado de Israel de propaganda antisemita.

papel de las mujeres palestinas, como reproductoras de la nación y como parte de la lucha armada, pero en este caso encarnados en la figura de Dalal al-Mughrabi.

Dalal como personificación de Palestina porta un vestido blanco con bordados tradicionales en color rojo y verde que junto al color de su cabello evocan los colores de la bandera palestina. Sobre su cabeza lleva un velo, también bordado con ribetes verdes. Sus pendientes tienen forma de estrella, uno de los símbolos utilizados frecuentemente en los bordados palestinos. En el cuello lleva colgado un collar con Dagon, el dios cananeo de la fertilidad. Que Dalal lleve esta imagen en el cuello puede hacer referencia a la importancia de la reproducción de la nación y a cómo las mujeres mantienen este papel además de participar en la lucha armada, al mismo tiempo que

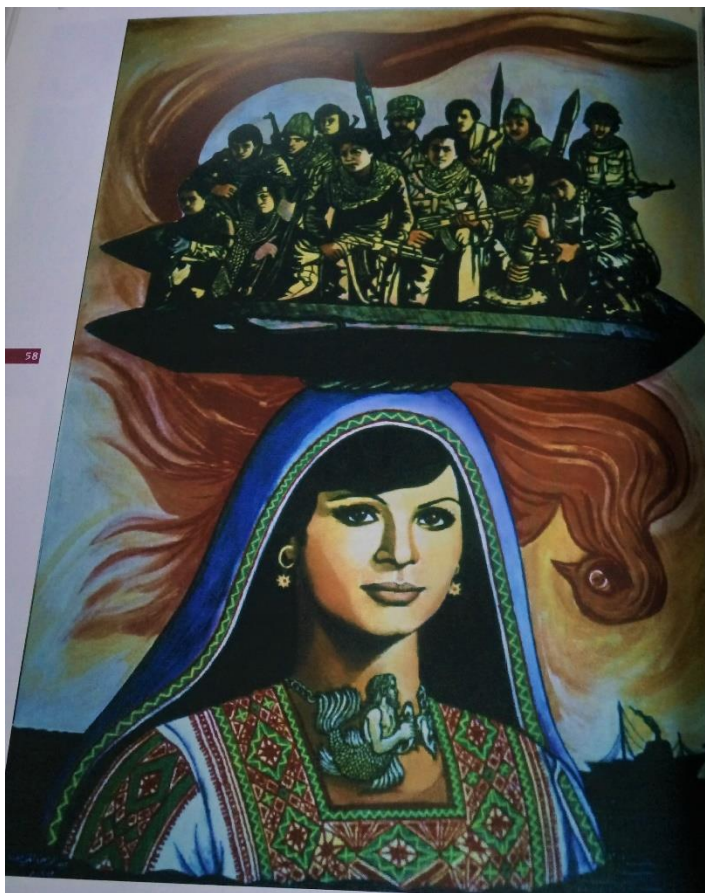


Figura 34, La mártir Dalal al-Mughrabi, Abdel Rahman al-Muzayn, 1978.

se refuerza la presencia de los símbolos cananeos como parte de la identidad palestina.

Sobre la cabeza de esta personificación de Palestina en la figura de la fedayina se encuentra la zodiac y a bordo la unidad militar de la operación con la que Dalal incursionó a la costa israelí. Ella está en medio y lleva el uniforme militar, la kufiya y el kalashnikov. Todos aparecen sobre la mítica zodiac que convertía la operación en un viaje sin retorno ya que una vez que entraran a la costa israelí sería difícil volver a salir por el mismo

medio. En la imagen, la unidad militar está compuesta de hombres y mujeres que van completamente armados con kalashnikov y bazucas RPG. Tras la figura de la nación palestina se divisa la costa y otro barco. El cielo en tonos amarillos y rojos está cubierto por una gran ave fénix, que simboliza la renovación. Así, la imagen también transmite el mensaje de que Dalal es una figura que a través de su martirio renace como el fénix, para inspirar la lucha por la nación palestina. Las dos representaciones

de Dalal se inspiran en fotos originales, la de la zodiac es una reproducción de una fotografía en la que aparece con la kufiya y el kalashnikov, mientras que la otra representación se basa en la foto de su carné de identidad.

Esta obra de Abdel Rahman al-Muzayn es una de sus obras más célebres<sup>89</sup> y ha sido reproducida en forma de cartel tanto por el artista como por la OLP. Por el contrario, la mayoría de las obras de la Liga de Artistas Palestinos no contenían representaciones con los rostros de fedayinas tan conocidas e incluso no hacían referencias a la lucha armada para evitar el decomiso de las autoridades ocupantes. Se conservan algunas obras que incluyen la imagen del fusil, como “Maternidad” (figura 22) de Sliman Mansour. Sin embargo, debido al asedio del ejército de ocupación israelí el fusil dejó de aparecer en las obras de los artistas de Jerusalén, Cisjordania y Gaza.

Aun así, el fusil ha sido uno de los símbolos más icónicos de la lucha palestina, tanto en la cartelería como en el discurso político. El logotipo de Fatah tiene dos fusiles en el centro e incluso en los primeros carteles de la organización, el mismo nombre del movimiento fue convertido en caligrafía en la figura de un kalashnikov como aparece en la figura 35. En la imagen, las letras *al-haraka li-tahrir al-watan al-filastīni* (Movimiento de Liberación de la Nación Palestina) forman la figura del fusil y la palabra *Fatah* forma la correa del mismo. Fatah y el FPLP enfatizaron que la lucha armada era el único medio para la liberación de Palestina, por lo que la proliferación de este discurso aumentó la importancia del fedayín y del fusil como símbolos ya que ambos consagraban el espíritu de la revolución (Jamal, 2003: 9). El fusil también llegó

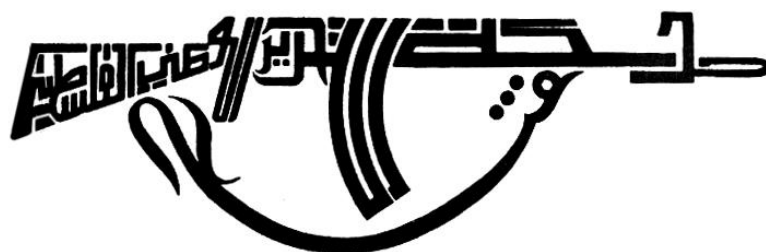


Figura 35, Cartel de Fatah, Mustafa al-Hallaj, circa 1969.

---

<sup>89</sup> En el año 2017 Abdel Rahman al-Muzayn denunció el plagio de su obra por una artista egipcia que recibió un premio por una obra casi idéntica a la suya.

a popularizarse en las canciones y poemas como símbolo de la lucha palestina en la cultura popular del mundo árabe. Por ejemplo, la canción de la famosa cantante libanesa Fayruz titulada *Yisr al-awda* (El puente del retorno) narra cómo un chico palestino en el exilio recibe como regalo de su vigésimo cumpleaños un fusil para liberar la tierra de sus ancestros. Asimismo, un poema de Nizar Qabbani expresa su deseo de unirse a los fedayines. El poema se titula *Ana indi Bunduqiyyah* (tengo un fusil) y fue musicalizado en 1969 por Abd al-Wahabb e interpretado por Umm Kulthum (Massad, 2003: 28).

Asimismo, los artistas que creaban sus obras desde las prisiones israelíes también incorporaron al fusil como parte de la iconografía de sus obras. Es el caso de la figura 36 obra del artista Mohamed Rakoui, del grupo de artistas de la prisión de Askalan. En ella aparece una mujer palestina representando a la nación que lleva un fusil en su mano de cuya punta sale un árbol de olivo. El fusil representa la lucha armada, mientras que el olivo representa la resiliencia palestina. Entre la mujer y el

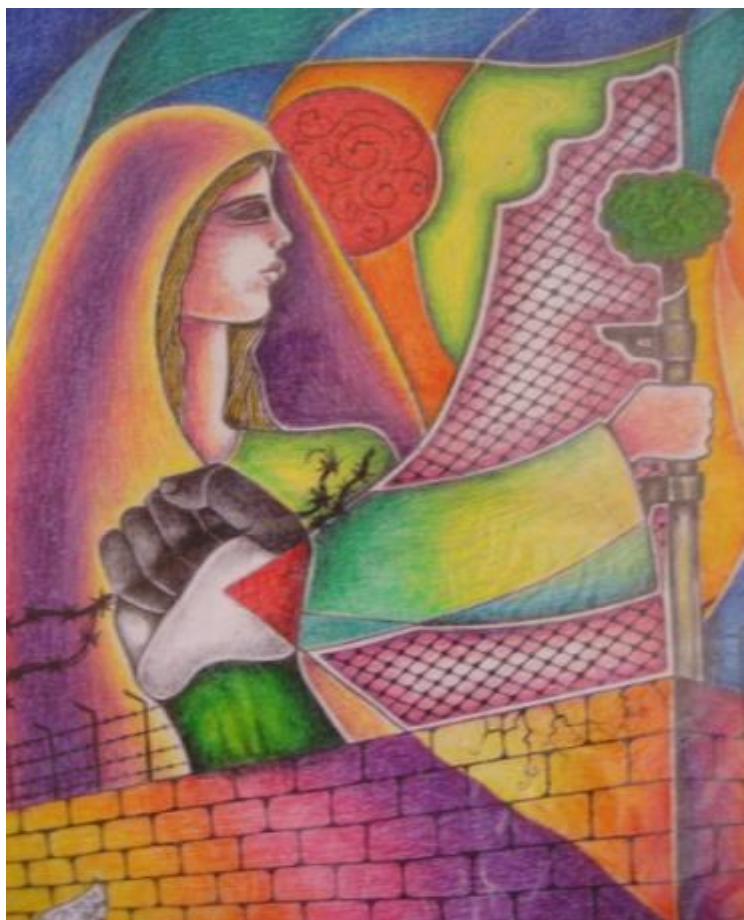


Figura 36, Sin título, Mohammed Rakoui, circa 1970.

fusil se encuentra el mapa de Palestina formado con el patrón de la tela de la Kufiya y al que la mujer está abrazando al mismo tiempo que sostiene el fusil. A su lado se encuentra el sol en color rojo, que es un símbolo de la libertad (Farhat, 2012: 24). La mujer se encuentra dentro de los muros de la prisión. Sin embargo, el alambre de púas de la parte superior del muro está siendo arrancado por un puño alzado de grandes dimensiones que lleva los colores de la bandera palestina. Los artistas palestinos de las prisiones



israelíes frecuentemente incluían en su obra al alambre de púas y a los soldados como símbolos de la opresión israelí, a diferencia de los artistas de Cisjordania, Jerusalén y Gaza que no solían incluir ninguna referencia a la ocupación en sus obras. Esta variedad temática sería merecedora de un estudio aparte.

### 5.3. La madre

#### 5.3.1. Protegiendo a los hijos de la nación

La madre es otra personificación de la nación que suele aparecer en las obras de arte palestinas. Según Sherwell, el exilio, el distanciamiento y la pérdida de la nación son expresados por algunos artistas palestinos como la separación de la madre (2001: 166). Aunque existe más de una forma de representar a la madre palestina, una de las más frecuentes es la madre protectora con la que los artistas simbolizan la fortaleza de la nación. La figura 37 es una obra del artista Fathi Ghabin, donde la representación de Palestina encarna a la madre que protege a sus hijos.

La mujer es la figura central de la obra, su rostro está marcado por sus grandes ojos y largas cejas, el color de su piel evoca la tierra, recurso habitual de otras obras que contienen personificaciones de Palestina. En sus brazos lleva a dos niños que representan a los hijos de la nación a los que abraza y protege de la tormenta, que

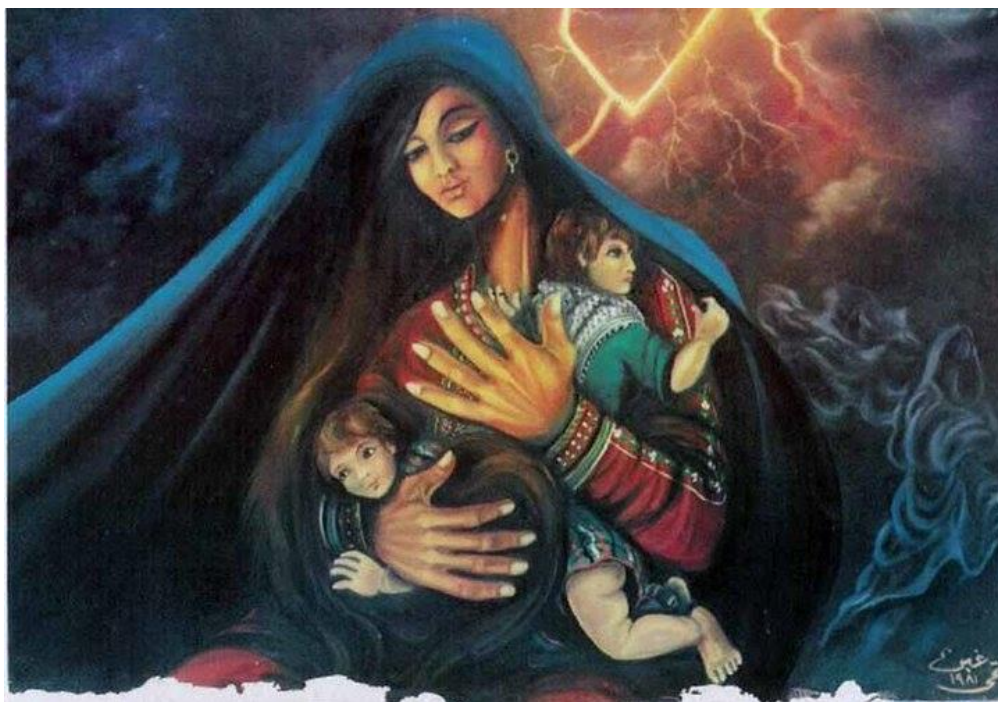


Figura 37, Sin título, Fathi Ghabin, 1981.

simboliza las dificultades que se avecinan. El largo y oscuro cabello de la madre recrea la forma de un corazón que envuelve a la niña, con lo que se reafirma la idea del amor maternal. La madre porta un vestido rojo con bordados verdes y blancos en el pecho, en el cuello y en las mangas, mientras que el niño viste de color verde con una kufiya en el cuello y la niña lleva ropa en colores verde y rojo. En conjunto, la vestimenta de los tres personajes y el manto de color negro que los cubre evocan la bandera palestina. El uso de los colores de la bandera palestina camuflados en las imágenes, como ocurre en esta obra, era una de las estrategias de los artistas palestinos que tenían prohibido plasmar la bandera, como Ghabin, que trabaja en Gaza. Además, los pendientes de la madre tienen forma de llave, importante símbolo del retorno palestino. Detrás de la madre se forma una figura oscura de humo que lleva un vestido y un velo similar al de la madre y que simboliza, a su vez, otra representación de la nación que se esfuma y aleja. El mensaje que transmite la obra es el de la madre que protege a los hijos ante cualquier adversidad con fortaleza y determinación. La idea de protección se confirma incluso con la proporción de las manos con las que la madre abraza a sus hijos, que son más grandes con respecto al resto de su cuerpo.

A diferencia de la representación de la madre protectora y cariñosa de Ghabin, el artista Mustafa al-Hallaj presenta una madre valiente que protege a sus hijos con su cuerpo, como si fuese un escudo humano. Al-Hallaj, inspirado en las antiguas



Figura 38, Madre de los luchadores, Mustafa al-Hallaj, 1982.

civilizaciones de la región, definió su estilo en blanco y negro y en dos dimensiones, creando obras que emulan las placas de bronce y barro de la antigua Mesopotamia y de Egipto. El artista también es conocido por las obras que combinaban figuras mitológicas de civilizaciones antiguas mezcladas con historias del folclor palestino. Su obra “Madre de los luchadores” que corresponde a la figura 38 fue creada en 1982. La obra muestra a la madre como la figura principal, que tiene una rodilla en el suelo y la mano derecha levantada en una postura que indica que protege a sus hijos y que está haciendo frente al peligro. Los seis hijos a los que protege están en fila detrás de ella, de mayor a menor, y, a diferencia de su madre, no tienen rostro, solo podemos apreciar sus siluetas. De las seis figuras, cinco llevan vestido y una pantalones, detalle que enfatiza la importancia de las mujeres en la construcción de la nación al ser mayoría en la obra. Asimismo, los hijos podrían constituir una representación de las diferentes generaciones de palestinos que, expulsados de su tierra, han ido creciendo bajo la protección de su madre, la nación simbólica.

La madre también protege a sus hijos con sus doce mechones de largo cabello ondulado que evocan las olas del mar. El cabello de la madre y el fondo de la obra dan la sensación de la presencia de viento, lo que simboliza que la madre está enfrentándose a las adversidades, ya que está en contra de la dirección del viento. Dando la espalda a los niños hay una figura de un hombre que se encuentra atado, incapaz de moverse, con actitud abatida, y que al igual que sus hijos no tiene rostro. Este hombre representa a los hombres de la nación que están en prisión, ausentes o fallecidos. La obra de al-Hallaj muestra que, a pesar de la ausencia del hombre, la mujer se pone al frente para proteger a sus hijos.

Por otro lado, la figura de la madre protectora, como madre de todos los palestinos se volvió una figura mítica durante la primera Intifada. Numerosas historias sobre la Intifada tienen como protagonistas a las madres palestinas que se convirtieron en las madres de todos los hijos palestinos, se enfrentaban a los soldados y evitaban las detenciones de los menores que participaban en el movimiento. Durante la Intifada, como sostiene Allen, “una imagen típica de ese periodo es la de una mujer palestina, blandiendo una olla en una mano mientras que con la otra liberaba la mano de un joven de un soldado israelí que trataba de arrestarlo” (Allen, 2009: 39). Como ya hemos apuntado, la Intifada fue un punto de inflexión en la participación de las mujeres en la construcción de la nación palestina. Las mujeres

tomaron parte en casi todas las actividades de la Intifada: circulaban folletos, participaban en las manifestaciones, pintaban slogans en los muros de las calles, llevaban banderas y organizaban sistemas alternativos de educación y de agricultura para mantener el boicot a Israel (Nachmani, 2001: 79). La importancia de las mujeres y de las madres durante la Intifada fue representada en la obra de Abdulhay Musallam Zarara titulada “El papel de la mujer en la Intifada y en el cuidado de la familia” del año 1991 (figura 39).



Figura 39, El papel de la mujer en la Intifada y en el cuidado de la familia, Abdulhay Musallam Zarara, 1991.

La obra personifica a Palestina en la figura en primer plano, una mujer que sobresale entre el resto de los personajes por su tamaño y que lleva colgado del cuello un collar con el mapa de Palestina con los colores de la bandera. Viste un traje color beige bordado, típico de Ramala, ciudad conocida por los vestidos de lino con bordados rojos y color vino, con su característico cinturón de seda color vino y amarillo (Saca, 2006: 23). La mujer empuña un cuchillo en la mano izquierda mientras que con la derecha sostiene un limón de tal manera que parece estar lista para lanzarlo. Esta figura a su vez cuenta con la protección del resto de los personajes a su alrededor, las mujeres detrás de ella le toman el brazo, un fedayín con la cara cubierta



con una kufiya sostiene su muñeca, simbolizando que Palestina va de la mano con la lucha armada y a sus pies una mujer abraza su rodilla. Delante de *Palestina*, en primera línea, se ve a una mujer con dos hijos en el regazo y una hija de pie a su lado. La madre empuña también un arma y está lista para atacar; además el mango de su cuchillo tiene la forma de una llave, símbolo del retorno palestino. La posición y ubicación de esta mujer dentro de la obra resalta la importancia de la madre que, a pesar de tener a sus hijos en el regazo, no duda en ser la primera en defender a Palestina, este gesto enfatiza su papel combatiente durante toda la Intifada.

Detrás de Palestina observamos a cuatro mujeres de pie, dos de ellas empuñan cuchillos y dos están a punto de lanzar un limón. La Intifada mostró la desproporción del uso de la fuerza del ejército israelí, armado con tanques, frente a los niños palestinos que lanzaban piedras con tirachinas. La piedra cobró fuerza como un importante símbolo de la Intifada y de la resistencia en contra de la ocupación israelí. Sin embargo, en esta obra las mujeres sostienen limones en lugar de rocas en sus manos, en ademán de lanzarlos. El remplazo de las piedras por limones en esta imagen se refiere al papel que las mujeres tuvieron en el boicot a productos israelíes y a los esfuerzos que realizaron por crear cooperativas en las que hacían conservas y jugos con frutas, por lo que estas actividades se convierten en una especie de “piedra” simbólica. El boicot era una estrategia central de la Intifada, ya que se quería generar independencia de los productos israelíes:

En el año 1989, podrías haber visto un grupo de mujeres rodeadas de mesas trabajando en una línea de ensamblaje en una de las casas de la aldea Sa'ir al norte de Hebrón. Había una mesa para cortar las rebanadas de limón, una mesa para exprimir su jugo, una mesa para colarlo y una mesa para empacar los limones rebanados, exprimidos y colados en botellas. A primera vista este proceso parecería un proyecto común sugerido por unos vecinos mientras beben café en una soleada mañana. De hecho, era una línea de producción que jugaba un papel, aunque modesto, en la construcción de la economía de la resistencia (Palestinian Museum, 2020: 1).

Los limones en la obra simbolizan la importancia de las mujeres en el boicot económico durante la Intifada. Esta idea se refuerza por la mujer que se encuentra detrás de las cuatro mujeres de pie y que está al lado de una palmera, una canasta y una cafetera; lo que alude al uso del azúcar de palma, que es un producto local, para endulzar el café.

La mujer que abraza la rodilla de *Palestina* está acariciando un pequeño árbol de olivo, símbolo de la resistencia. Al lado del olivo hay una amapola, flor típica palestina y que “simboliza la sangre de los luchadores caídos” (Halaby, 2001: 7). Otra importante alusión a la resistencia palestina se encuentra en la mujer que está tocando la flauta. Este instrumento ha sido interpretado en las obras y en la cartelería palestinas como símbolo de la revolución, ya que según Halaby “la flauta toca la melodía de la revolución” (Halaby, 2001). Asimismo, hay una alusión a la victoria en la parte superior derecha donde una mujer aplaude a la figura que está a su lado que es una representación de la victoria, tiene el cabello dorado y lleva una corona de laurel. Debajo de este cuadro hay un nopal, que como ya hemos apuntado es otro importante símbolo de Palestina y de la paciencia. Así, la obra de Abdulhay Musallam Zarara por medio de simbolismos y alegorías captura la complejidad y multiplicidad de los papeles que las mujeres palestinas desempeñaron durante la Intifada.

### **5.3.2. Cumpliendo con la feminidad patriótica**

La *feminidad patriótica* es un concepto elaborado por Wendy Bracewell para referirse al papel de las mujeres serbias y su instrumentalización en los discursos y políticas nacionalistas. Bracewell explica que, con el fortalecimiento del nacionalismo serbio en la república yugoslava desde mediados de los ochenta, sobrevino un cambio ideológico que transformó la feminidad patriótica de las mujeres serbias (Bracewell, 1996: 26). Estas mujeres pasaron de tener como tarea principal la construcción del socialismo a través de su trabajo, a desempeñar el papel de regeneradoras de la nación en su papel de madres. Según la autora, la feminidad patriótica se define y determina por las prioridades nacionales oficiales (Bracewell, 1996: 30). Una de las formas en las que las mujeres palestinas cumplen con la feminidad patriótica es en su papel de madres de la nación. Como ya hemos apuntado, el dar a luz en el contexto palestino es una forma de resistencia y un medio por el que las mujeres contribuyen a la construcción y preservación de la nación. Este papel se ha representado también en el arte, como es el caso de la figura 40, obra del artista Sliman Mansour del año 1987. Esta obra de Mansour fue terminada unos pocos meses antes de la primera Intifada en diciembre de 1987 y fue reproducida en forma de cartel, con gran difusión (Kanaaneh, 2002: 65). Es uno de los carteles más reproducidos durante la primera Intifada y es considerada por algunos autores como una obra que incitó y liberó el fervor del pueblo palestino (Nastas Mitwasi, 2008: 31).

La figura central es una personificación de la nación palestina dando a luz a los hijos de la nación. Las proporciones de la mujer son más grandes que el resto de los personajes, lo que denota su centralidad, además de equipararla con la tierra, ya que

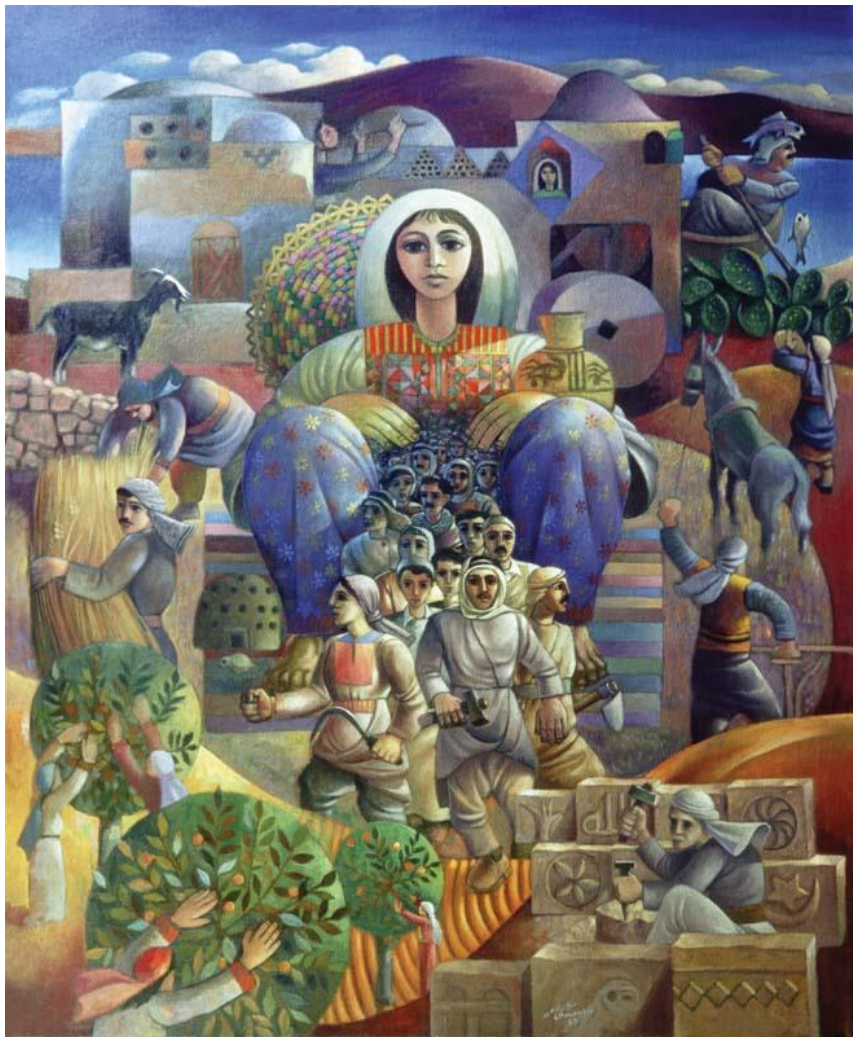


Figura 40, La aldea despierta, Sliman Mansour, 1987.

se mezcla con el paisaje, fusionándose con la ladera y con la arquitectura del pueblo. La pose de la mujer en cuclillas simboliza que está dando a luz a las hijas e hijos de la nación que salen de su cuerpo marchando y cargando diferentes herramientas de trabajo como la hoz y el martillo. Cabe destacar que en las primeras filas de personas que salen de la madre se puede ver una mujer que lleva el vestido arremangado, lo que enfatiza la importancia tanto de los hombres como de las mujeres en la lucha palestina y en la construcción de la nación.

La indumentaria de la mujer está compuesta por un vestido detalladamente bordado en el pecho y hombros y con estrellas en la parte de abajo. La estrella que adorna el vestido es conocida como *nayma kananiyya* (estrella cananea), que tiene

ocho puntas. Su nombre proviene del mito cananeo según el cual la estrella surgió de la unión de la diosa Astarte y de la Luna, y también se le conoce como estrella de Belén (Saca, 2006: 17).

Detrás de su cabeza se encuentra una bandeja tradicional de paja utilizada por las mujeres campesinas para hacer pan (Semmerling, 2004: 86). Esta bandeja tiene además una importancia simbólica en sí misma, ya que se utiliza como adorno en los hogares palestinos como un recordatorio de la unión de los campesinos y la tierra; simboliza el alimento de la familia y también es fabricado de manera tradicional. En la imagen, la bandeja está reemplazando al sol, por lo que parece ir en aumento desde detrás de la mujer que está dando a luz a los hijos de la nación. Se enfatiza también la alfarería palestina tradicional, la mujer está sosteniendo una vasija que evoca el estilo de la cerámica egipcia y cananea. El bordado de alfombras, otra de las actividades artesanales palestinas tradicionales también está presente en la obra, la mujer está sentada en una colorida alfombra a rayas.

La figura de la madre está rodeada de otros potentes símbolos palestinos. En la parte inferior derecha, un pescador evoca la importancia de la pesca. A su lado se observa un nopal, planta indígena de Palestina que simboliza la tierra, a pesar de que Israel lo ha convertido en su símbolo nacional también (Boullata, 2001: 71). Aparece además un caballo blanco que como ya hemos apuntado es un símbolo de la revolución y va además acompañado de una mujer. En la parte inferior derecha se ve un hombre que se dedica a tallar piedra; en una de ellas está escrito Dios en árabe, y también aparecen la luna y la estrella que simbolizan la presencia del islam; estos elementos pueden ser una alusión a la construcción de la nación palestina vinculada a la religión. Abajo a la izquierda se observan algunas mujeres que recogen naranjas, lo que simboliza la unión de los palestinos con la tierra representada por sus frutos. Por último, en la parte superior hay una alusión a la música y a la tradición: un hombre toca un *shibbabe*, una flauta tradicional palestina.

### **5.3.3. *Umm al-shahid* (La madre del mártir)**

La madre palestina también se representa como la madre del mártir, aquella que sacrifica a sus hijos por la nación. Como sostiene el artista Nabil Anani la madre de un mártir es una figura simbólica en la sociedad palestina, ya que “la mayoría de

las madres aquí tienen prisioneros, hijos que han fallecido o que han sido heridos por los israelíes. Además, ellas todo el tiempo alzan la voz ‘queremos libertad, queremos nuestra tierra, no importa si asesinan a nuestros hijos, estos serán *shahid*’” (Anani, 2016).

La figura 41 es una obra en cerámica de Vera Tamari del año 1989 cuando la artista formaba parte del grupo artístico *New Visions*. La obra titulada *Umm al-shahid* está compuesta de cuatro figuras, la principal es la madre del mártir que lleva su fotografía en un marco en la mano. En el retrato se ve un fedayín con el rostro cubierto. Las mujeres se encuentran dentro de una habitación donde hay un hueco en la pared dejado por el retrato del hijo que ahora lleva la madre entre las manos. Las fotografías son una de las formas más usuales de conmemoración de los mártires palestinos, “estas imágenes son indicadores de la pérdida personal y familiar, actúan como conductos del sentimiento nacional y prueban la fidelidad a la causa” (Khalili, 2007: 122). Los retratos suelen colgarse en la habitación donde se recibe a las visitas, como pudiera ser la habitación que se recrea en la obra de Tamari. Algunas veces los retratos están acompañados de alguna imagen emblemática palestina como la Cúpula de la Roca o un mapa de Palestina. Como sostiene Khalili, estas fotografías además de ser artefactos de conmemoración del martirio hacen constante referencia

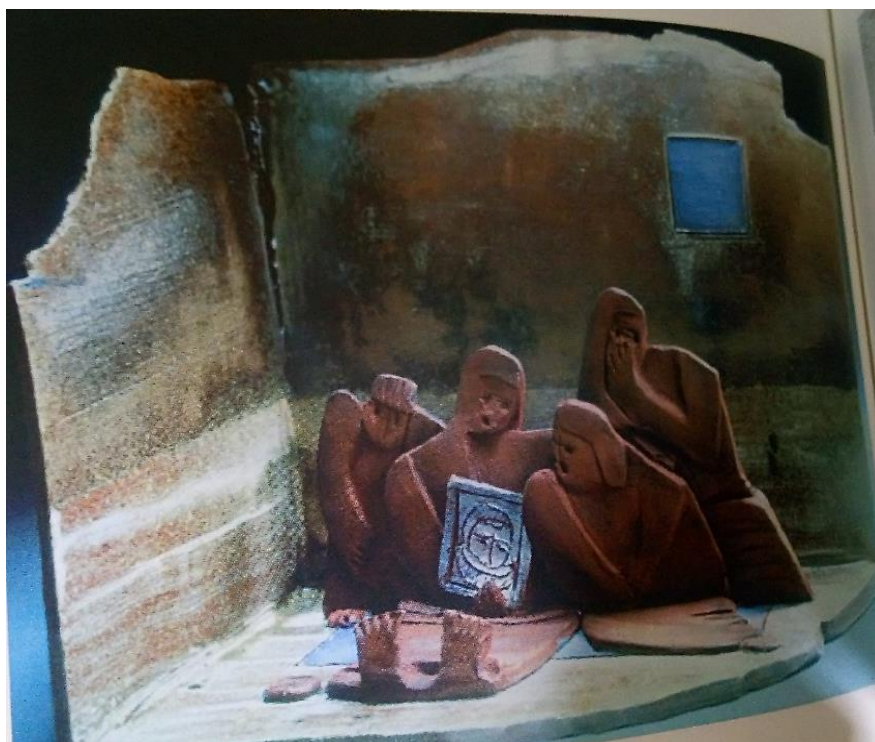


Figura 41, Umm al-shahid, Vera Tamari, 1989.



a la narrativa de la pérdida y un reclamo insistente al honor y la dignidad redimidos a través del sacrificio de un hijo (Khalili, 2007: 120).

La obra de Vera Tamari muestra a la madre conmemorando el fallecimiento de su hijo como un acto político; como ya hemos abordado en el capítulo tres, la madre del mártir es una figura muy relevante en el contexto palestino que afirma su agencia política al celebrar el martirio de su hijo. Además, como sostiene Khalili la madre del mártir contribuye a la narrativa de la lucha por la nación palestina: “la historia de la madre valiente que da a su hijo por la nación está casi siempre disponible para consumo público, esta intención da significado al acto, lo inserta en una narrativa mayor”(Khalili, 2007: 128).

La figura 42 titulada “La madre del mártir” es una obra del artista Nabil Anani que muestra una procesión de mujeres frente a la tumba de un mártir. La mujer que se encuentra al frente, junto a la tumba, es la madre del mártir que es arropada por las mujeres a su lado, que tienen menores proporciones, lo que simboliza su

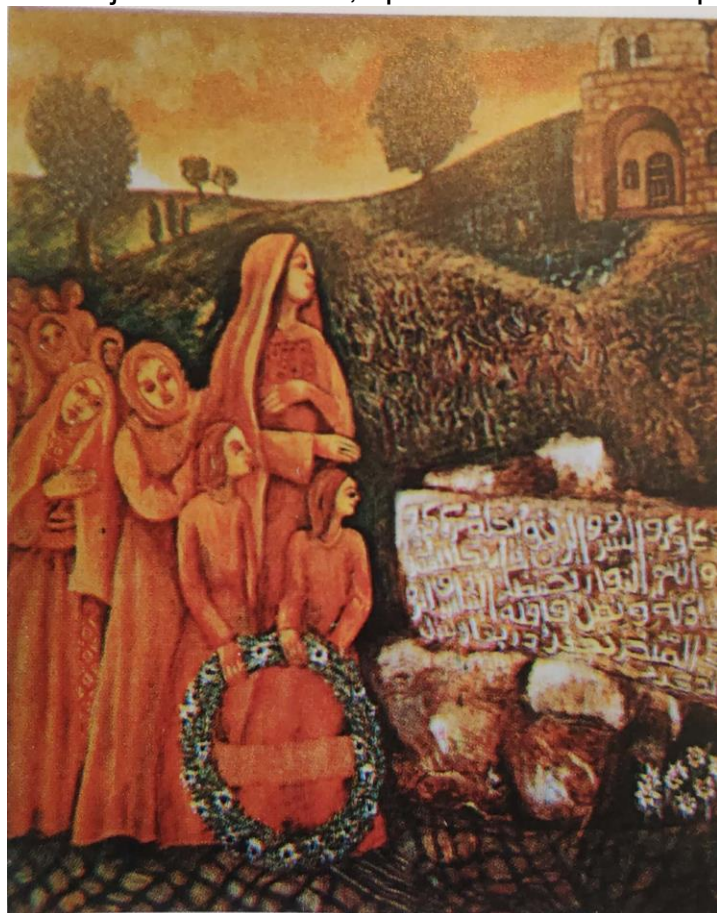


Figura 42, La madre del mártir, Nabil Anani, 1977.

importancia. Las dos niñas que están al frente llevan una corona de flores en la mano. En la obra de Anani destaca el paisaje de la aldea, en el fondo se observa un antiguo molino construido en piedra y se pueden ver numerosos árboles de olivo. A pesar de que las mujeres aparecen en color naranja como si fuesen figuras de barro, se distinguen algunos bordados en el pecho del vestido de la madre del mártir.

La obra de Anani se dedica a los funerales de los mártires que son otra forma de conmemoración, además de los

retratos. Durante el funeral largas procesiones acompañan a los mártires, “el acto se convierte en un momento de legitimación del movimiento por la lucha palestina y de amplio respaldo social” (Khalili, 2007: 124). Los ritos de los funerales están cargados de significado para la lucha palestina y tienen un potente significado político. Por ejemplo, la sangre del mártir se considera purificadora, por ello el cuerpo del *shahid* no se lava y su ropa no se cambia. Los cuerpos de los mártires se convierten en un símbolo de la injusticia y al mismo tiempo reafirman la promesa de continuar la resistencia (Khalili, 2007: 126). Otra de las costumbres es transformar el funeral del mártir en una ceremonia de boda, lo que convierte el funeral en una pérdida heroica y también dota al acto de significado político. En estos funerales/boda se espera que las madres celebren con sus voces al mismo tiempo que lloran, se sirve a los invitados café dulce como en las bodas y no amargo como en los funerales. Los amigos del fallecido hacen “procesiones de boda” de la casa del mártir a su tumba, mientras que lanzan balas al aire, que es una práctica celebratoria (Khalili, 2007: 125).

La conmemoración del mártir por parte de la madre también demanda el estoicismo ante la pérdida y la demostración de orgullo por el sacrificio hecho por la nación. Es posible ver este sentimiento en el rostro de la madre que aparece en la obra de Kamel al-Mughanni en la figura 43. La mujer que personifica la nación palestina tiene rasgos cananeos y lleva un vestido cuidadosamente bordado en el pecho y un velo blanco sobre su cabeza. La obra presenta a la madre de pie. Los tres hijos mártires están representados por rostros en posición horizontal. Se observan tres túneles, dos de ellos formados bajo las cabezas de los mártires que llevan hacia el interior de la mujer. Los túneles de la obra son una metáfora sobre el martirio como el camino que lleva hacia la construcción de la nación, representada por la mujer. Detrás de la cabeza de la mujer hay una bandeja de pan, en esta obra representa el sol en ascensión que simboliza la victoria. Además, en la obra predominan los colores terreos por medio de los que se confirma la relación entre las mujeres y la tierra.

La obra de al-Mughanni refuerza la figura de la madre del mártir que contempla la pérdida de sus hijos como necesaria. Además de tener una actitud resiliente, la madre se convierte en una amenaza para la ocupación porque también tiene agencia.



Figura 43, La madre, Kamel al-Mughanni, 1983.

Como señala Khalili “el estoicismo y el orgullo de la madre del mártir tienen la intención de desafiar al enemigo. El desafío señala que la madre, al igual que su hijo, tomó su destino en sus propias manos” (Khalili, 2007: 128).

Las obras de los artistas palestinos muestran la importancia de la madre del mártir en la construcción de la nación, además de enfatizar las formas de conmemoración, que incluso han influenciado también otros movimientos políticos de la región. Por ejemplo, islamistas iraníes adoptaron la costumbre de cubrir los muros con las fotografías de los mártires como se ha hecho con los mártires

palestinos. Otras prácticas, como enterrar al mártir en su ropa ensangrentada o hablar del martirio de los jóvenes como una boda que ha de ser celebrada y felicitar a las familias de los mártires, de espíritu y estética chiíes son también compartidos además de por iraníes y libaneses, por palestinos (Khalili, 2007: 32).



## 5.4. Encarnando la tierra

### 5.4.1. La campesina

El campesinado y en especial las mujeres campesinas son un potente símbolo de la nación palestina. Como sostiene Sherwell, la sociedad palestina rural constituía la base de la estructura social que, prácticamente, desapareció con la pérdida de territorios tras la creación del Estado de Israel. En este contexto, la herencia rural se abrió a una reinterpretación y la representación del campesinado se convirtió en un artefacto cultural que adquirió un estatus privilegiado por remontarse a un tiempo anterior a la ocupación israelí (Sherwell, 1996: 297). Además, como ya hemos apuntado, la representación feminizada de la nación palestina en diferentes expresiones culturales se ha vinculado con la tierra, concretándose en la figura de la campesina. La figura 44, obra del artista Abdel Rahman al-Muzayn, titulada “Memorias de la cosecha” (1977) muestra

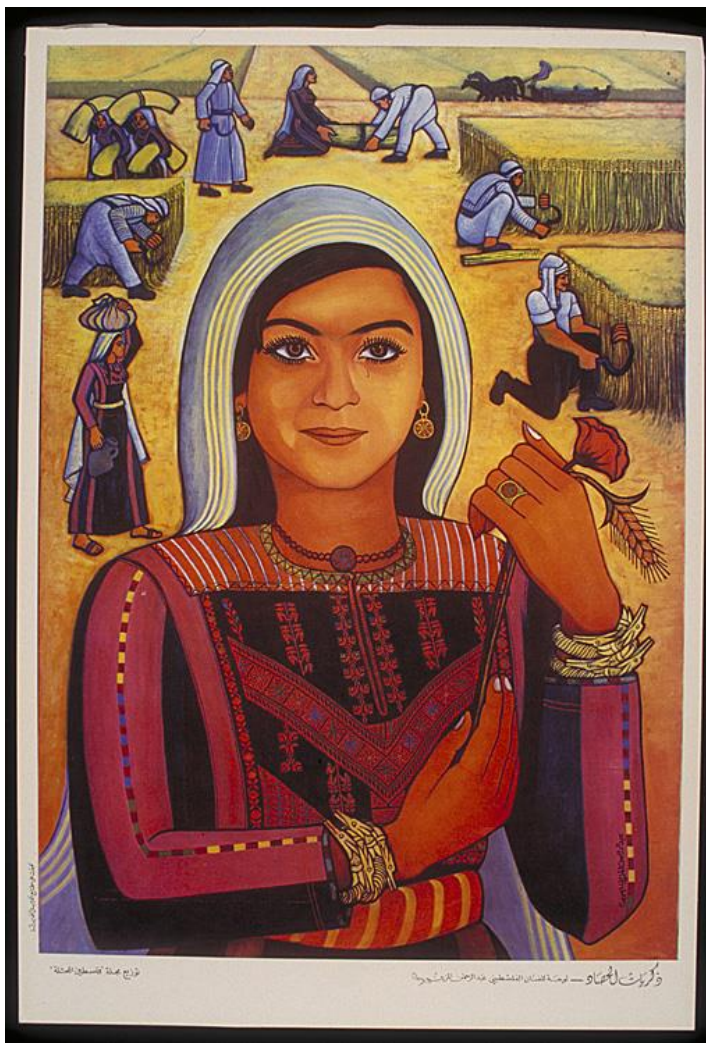


Figura 44, Memorias de la cosecha, Abdul Rahman al-Muzayn, 1977.

una personificación de la nación palestina como una mujer campesina. La joven mujer lleva un traje tradicional campesino, detalladamente bordado en el pecho, mangas y hombros, con un cinturón en colores vino y amarillo. Sobre su cabeza porta un velo blanco, como el que utilizan las mujeres que trabajan en el campo. La campesina sostiene entre sus manos una flor de amapola y una espiga de trigo en la misma postura en que se carga un bebé, gesto que evoca la maternidad, enfatizando este componente. La flor de amapola, además de ser

autóctona de la zona, ha adquirido connotaciones simbólicas al relacionarse su color con la bandera palestina. La comparación entre la amapola y la bandera palestina también fue un motivo recurrente en carteles del Frente Popular de Liberación Palestina, como el elaborado por el artista Adnan Al-Zubaydi titulado “Una flor, es una flor, ella es la bandera” en el que presentaba una enorme flor roja de amapola con el centro negro y blanco con un largo tallo verde cuyas raíces se alimentan de unos rastros de sangre que salen del marco de la imagen. Según Abufarha, por medio de esta representación, la amapola, el mártir y la bandera se representan de manera análoga como símbolos de la nación (Abufarha, 2008: 360). Además, el color de esta flor se relaciona en el imaginario palestino con la sangre de los mártires, asociación vinculada a su vez con un antiguo mito cananeo que relata cómo el color de la amapola proviene de la sangre de un joven que muere en el bosque (King, 2013: 102).

Volviendo a la figura 44, los pendientes y anillo de la campesina hacen referencia a patrones de bordado, y detrás de ella se pueden observar hombres y mujeres recolectando trigo. El trigo se ha erigido también como un símbolo de Palestina que se relaciona con el campesinado. Según González, “la imagen de ‘mujeres campesinas cosechando trigo’ se ha utilizado como una representación de la tierra de origen y de la vida a la que los palestinos quieren regresar: un apego nostálgico a la vida campesina y un sentimiento de vínculo a la tierra, como consecuencia de su pérdida y del desplazamiento” (González, 2009: 205). Siguiendo este argumento de González, el título de la obra, “Memorias de la cosecha”, sitúa la imagen en un pasado que se representa como idílico en el que hombres y mujeres trabajaban en el campo, con atuendos tradicionales. Esta imagen romantizada del campesinado, según Swedenburg tiene una fuerte carga de significado para la identidad palestina ya que se convierte en una figura en torno a la que la identidad se concreta; es una figura que moviliza políticamente, que remite a un pasado donde las diferencias presentes entre palestinos se diluyen y todo el pueblo se une para constituir una sola nación (1990: 19). Además, este autor sostiene que el campesinado ha sido objeto de un lavado de imagen porque en esta narrativa nacional se excluyen los segmentos del mismo que vendieron su propiedad a los sionistas (Swedenburg, 1990: 26). Esto último crea una figura única del campesino en torno a la que se da un proceso de identificación nacional en el que se asocia lo palestino, lo auténtico y lo nacional con todo aquello relacionado con los campesinos. Si, como

sostiene Swedenburg, la figura del campesinado permite olvidar las diferencias entre palestinos, entonces esta contribuye a la creación de una camaradería horizontal y profunda, en términos de Benedict Anderson, formando parte del proceso de creación de la comunidad imaginada palestina.

Otro artista que presenta paisajes utópicos y atemporales del campo palestino es Ibrahim Ghannam. Su obra “La cosecha” (1975) muestra un enorme campo de trigo en el que, mujeres y hombres recogen la cosecha, al mismo tiempo que parecen admirar el paisaje. Las mujeres llevan vestidos coloridos que, a diferencia de los

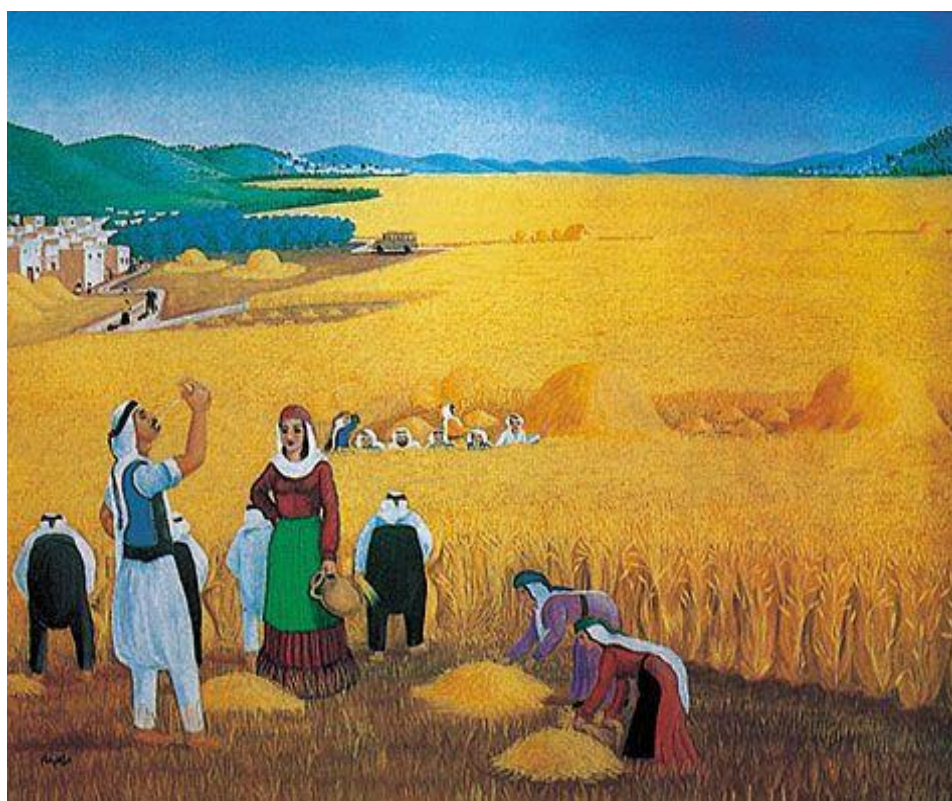


Figura 45, La cosecha, Ibrahim Ghannam, 1975.

presentados en otras obras, no tienen bordados. El trigo predomina sobre todos los elementos de la obra convirtiendo la imagen en un gran campo dorado que alegoriza la época anterior a la Nakba como una época de oro. Como sostiene Swedenburg, la proliferación del campesinado como símbolo nacional palestino se enmarca en el contexto de “la confrontación palestina con una forma específica del colonialismo de asentamientos” (Swedenburg, 1990: 18). Los artistas palestinos han convertido al campesinado en un símbolo de *sumud*, que se podría traducir como resiliencia, lo que, en el contexto palestino, conlleva permanecer en la tierra y resistir a la ocupación; es decir, “mantener el honor, la dignidad y la presencia física en la tierra a pesar de la



adversidad” (Ryan, 2015: 300). El campesino “se ha convertido en el epítome de lo que significa ser *samid* (resiliente) y estar anclado a la tierra con determinación” (Swedenburg, 1990: 22). Pero, es principalmente la campesina quien se ha erigido como una figura que encarna la autenticidad de la vida palestina, por medio de sus vestidos, por mantener las tradiciones y por convertirse en sinónimo de la tierra. La figura de la mujer campesina reúne todo lo que se considera auténticamente palestino, como sostiene Swedenburg, “cualquiera que consuma platos nacionales que vengan de la aldea, coma *zaatar* de desayuno, baile *dabke* y saboree los sutiles sabores del aceite de olivo está dotado con el poder simbólico del campesinado y se ve a sí mismo o misma como parte del pueblo palestino” (Swedenburg, 1990: 24). Esta carga simbólica que se concreta en la figura de la campesina fomenta la creación de un vínculo que cohesiona a los miembros de la comunidad imaginada palestina.

La figura 46 titulada “Salma” del artista Sliman Mansour (1981) contiene una personificación de la nación palestina en la figura de la campesina que se encuentra lejos del campo, pero que tiene en sus manos un canasto de paja de colores lleno de

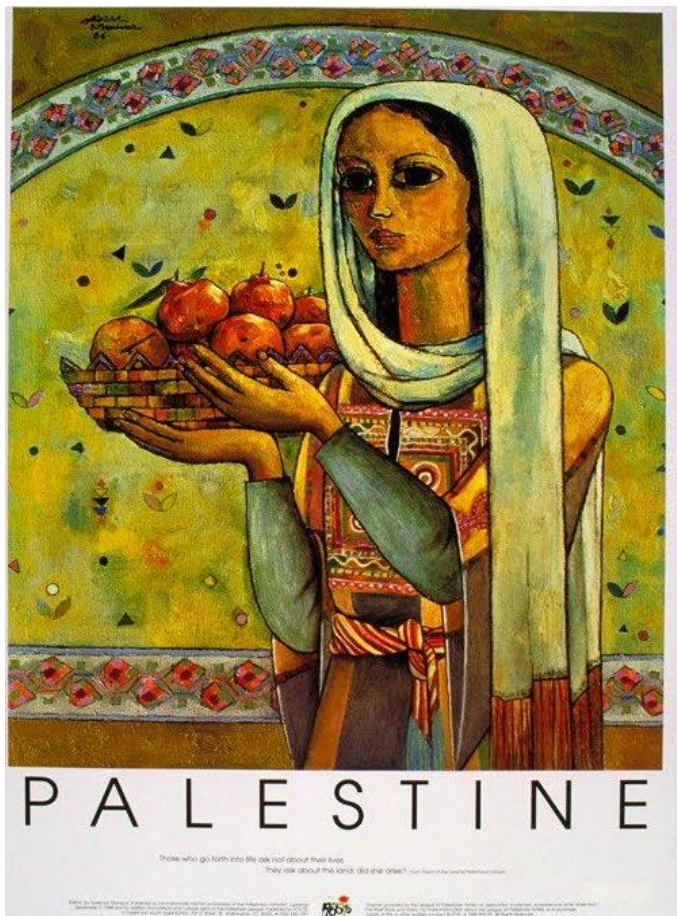


Figura 46, Salma, Sliman Mansour, 1981.

naranjas. La obra, originalmente pintada al óleo, fue publicada como cartel poco después del estallido de la primera Intifada en 1987 (Liberation Graphics, 2003). Cuando la obra se imprimió en el formato de cartel, se le añadió un fragmento del poema “Sobre esta tierra” del poeta palestino Mahmud Darwish, extendiendo la personificación de Palestina en el arte a las metáforas de la poesía.

La obra está inspirada en la abuela materna del propio Mansour, llamada Salma, a la que recuerda como “una artista de la artesanía, siempre haciendo cosas hermosas (...); hizo vasijas de

barro, gallineros moldeados y colmenas, e incluso paredes construidas de barro y paja” (Ankori, 2006: 61). El artista nombró la obra y a su protagonista Salma, transformando el recuerdo de su abuela cuando era joven en una personificación de Palestina. El vestido de Salma está detalladamente bordado, es un traje típico de Belén conocido como *zawb al-malak* (Ropaje de ángel). Esta prenda se distingue por los patrones de bordado circulares en el pecho y por el *saa*, un bordado con forma de reloj en las mangas y los costados del vestido. Esta prenda es una de las indumentarias palestinas más especiales que “durante el siglo diecinueve y principios del veinte se convirtió en el vestido de moda para las mujeres en toda Palestina. Incluso para las mujeres que no podían pagar el precio del vestido completo, el panel del pecho era suficiente” (Saca, 2006: 26). Las mangas del vestido tienen forma triangular y sus puntas normalmente se dejan sin bordar porque esta parte de la manga era atada por las mujeres tras su espalda cuando trabajaban en el campo. Este mismo tipo de manga se utilizaba también en regiones como Jericó para cargar objetos pesados (Saca, 2006: 15).

Sobre un cesto colorido hecho de paja, Salma ofrece naranjas, fruta dotada de un importante simbolismo en el contexto palestino, y que frecuentemente simboliza abundancia y refuerza la idea del vínculo con la tierra. Según Faten Nastas Mitwasi, con los naranjos, Mansour busca representar el amor de los campesinos palestinos a su tierra (Nastas Mitwasi, 2008: 31). Los naranjos forman parte del paisaje palestino. Toda la costa, desde Akka en el norte hasta Gaza, era conocida por las plantaciones de naranjos que fue un importante producto comercial en la zona en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo veinte (Abufarha, 2008: 348). Desde entonces las naranjas se han convertido en otro símbolo de los palestinos, ya que estaban orgullosos de este fruto, especialmente de las que se cultivaban en Jaffa. Según Abufarha, las naranjas se convirtieron en un símbolo de la pérdida de la nación cuando el ejército sionista tomó toda la costa palestina, se apropió de los naranjos de Jaffa y convirtió la naranja en un símbolo del “nuevo Israel” (Abufarha, 2008: 349). De nuevo encontramos la apropiación israelí de un símbolo de la tierra y la consecuente guerra simbólica. Las naranjas evocando la pérdida de la nación también se utilizaron en la literatura. Por ejemplo, la obra de Gasán Kanafani *La tierra de las naranjas tristes* (1962) relata la experiencia de un niño refugiado en el exilio. De manera similar, Leila Khaled en su autobiografía *My People Shall Live* relata como asoció la pérdida de

Palestina a las naranjas desde los primeros días después de su expulsión de Palestina y su llegada a Líbano:

Recuerdo vivamente a mi madre diciéndome, en cuanto llegamos a Líbano, que no debería tomar naranjas del huerto cercano. Yo estaba confundida e insistía en saber por qué. Mi pobre madre, con lágrimas cayendo de sus ojos me explicó “querida, esa fruta no es tuya, ya no estás en Haifa, estás en otro país”. Antes de entrar en casa a limpiar sus lágrimas y ocultar su vergüenza me dijo firmemente: “tienes prohibido comer naranjas que no son nuestras”. Con aceptación infantil, asentí, pero sus palabras todavía resuenan. Por primera vez comencé a cuestionar la injusticia de nuestro exilio (Khaled & Hajjar, 1973: 6).

Además de la naranja, otros frutos de la tierra también se han convertido en importantes símbolos palestinos, por ejemplo, la granada que se considera una fruta local y que se asocia con la salud y la belleza. Se suele comparar a las novias palestinas con las granadas por su hermosura. Además, hay numerosos dichos que forman parte del folclor palestino sobre la granada como el proverbio que dice “las granadas llenarán tu corazón con fe” (Aboubakr Alkhamash, 2014: 188). En tiempos recientes, artistas palestinos han retomado la granada como un símbolo de Palestina en sus obras. Jumana Abboud presentó en la bienal de Sharjah del año 2005 un vídeo titulado “Granada” en el que la mano de la artista buscaba recolocar las semillas de la granada en su piel vacía, resultando en chorros de jugo de granada que emulan sangre. En dicha obra la granada “condensaba varios significados, el recuerdo en el refugio de un hogar, el acto del retorno impuesto, el hogar perdido e incluso, la agonía de encontrar vínculos en un lugar inapropiado” (Fadda, 2007: 16). En otra de sus obras Abboud ilustra historias del folclor palestino escuchadas en su infancia como “la granada y el *gul* durmiente” que relata la aventura de un hombre en la búsqueda de una granada para que su esposa se vuelva fértil.

#### **5.4.2. La mujer como parte del paisaje**

Como se aprecia en la carga simbólica de ciertos frutos, el paisaje tiene una especial relevancia en el contexto palestino. Por una parte, el Estado de Israel ha convertido la transformación del paisaje en una forma de colonización. La forestación, desde la creación del Estado de Israel ha sido una estrategia del Fondo Nacional Judío para cubrir la destrucción de las aldeas palestinas, de tal manera que “los bosques han sido una cubierta verde que esconde la presencia de aldeas palestinas demolidas y que impidió el regreso de los palestinos a sus tierras después de las guerras de

1948 y 1967” (Braverman, 2009a: 349). Por medio de la siembra de pinos, el Estado de Israel transforma el paisaje físicamente. Según Braverman, el uso extensivo del pino se explica por su rápido crecimiento, pero también por construir un paisaje de tipo europeo: “los judíos askenazis inmigrantes en Palestina no podrían esperar un mejor paisaje que uno que les recordara a Europa. Viviendo en Jerusalén, podrían imaginar que estaban en Leipzig” (Braverman, 2009a: 343). Esta transformación del paisaje crea imaginarios que forman parte de una estrategia colonial, el territorio se despoja de su geografía original y se convierte en un espacio nuevo. El cambio en la geografía va acompañado de uno en la toponimia desde la óptica sionista, según la cual “la hebraización del mapa era un proyecto nacional cuyo objetivo era fijar nombres hebreos en Israel” (Azaryahu & Golan, 2001: 178). Esta herramienta del Estado colonial borra el rastro de las aldeas palestinas destruidas y coloniza el espacio por medio de las denominaciones y como algunos autores israelíes afirman: “el mapa hebreo de Israel fue diseñado para afirmar la identidad judía del Estado de Israel en términos de una fusión de los aspectos culturales y territoriales de la soberanía judía” (Azaryahu & Golan, 2001: 178).

Al mismo tiempo, cientos de olivos palestinos han sido destruidos por el Estado de Israel<sup>90</sup>, que justifica el arranque de raíz de estos árboles como necesario para su seguridad nacional (Braverman, 2009b: 247), pues los olivos se han erigido como uno de los símbolos más potentes de la identidad palestina. Como sostiene González, “el olivo, que se distingue por su longevidad, ha venido a representar la estabilidad frente a la adversidad y la persistencia de la memoria palestina” (González, 2009: 211). Numerosos poemas palestinos refieren al olivo como sinónimo de la memoria palestina, como en el poema “En el tronco de un olivo” de Tawfiq Zayyad en el que presenta al olivo como el depositario de sus recuerdos:

“Porque no tejo la lana,  
porque a diario soy objeto  
de órdenes de detención  
y mi casa blanco de las visitas de la policía  
para registrar y “limpiar”  
porque no puedo comprar una hoja de papel,  
grabaré todos mis secretos  
en un olivo” (Khraiche Ruiz-Zorrilla, 2006: 113)

---

<sup>90</sup> Los olivos han sido objeto de ataques por los colonos de los asentamientos judíos que han arrancado y quemado los árboles en las últimas dos décadas (Braverman, 2009b).

Asimismo, frecuentemente los artistas crearon paisajes palestinos con campos de olivo que además de enfatizar su simbolismo conectado con la memoria lo convierten en una prueba de continuidad histórica en el territorio. La siembra y cosecha de olivos es una práctica que se transmite a través de generaciones ya que para que este árbol pueda dar frutos se necesitan al menos quince años, esto se refleja en el proverbio palestino que es comúnmente repetido por los campesinos “ellos plantaron para que comiéramos, ahora plantamos para que las futuras generaciones coman” (Abufarha, 2008: 358). La tradición palestina de cosechar en comunidad y de mantener las prácticas agrícolas tradicionales contribuyen a que el olivo sea un símbolo del enraizamiento en la tierra, “el árbol de olivo enfatiza tradiciones, comunidad, conexión con el pasado rural y es un ejemplo de la persistencia de la vida palestina” (Abufarha, 2008: 354). El artista Adnan al-Zubaydi enfatiza el enraizamiento a la tierra en su obra (figura 47) en la que el olivo está acompañado de una mujer que encarna la nación

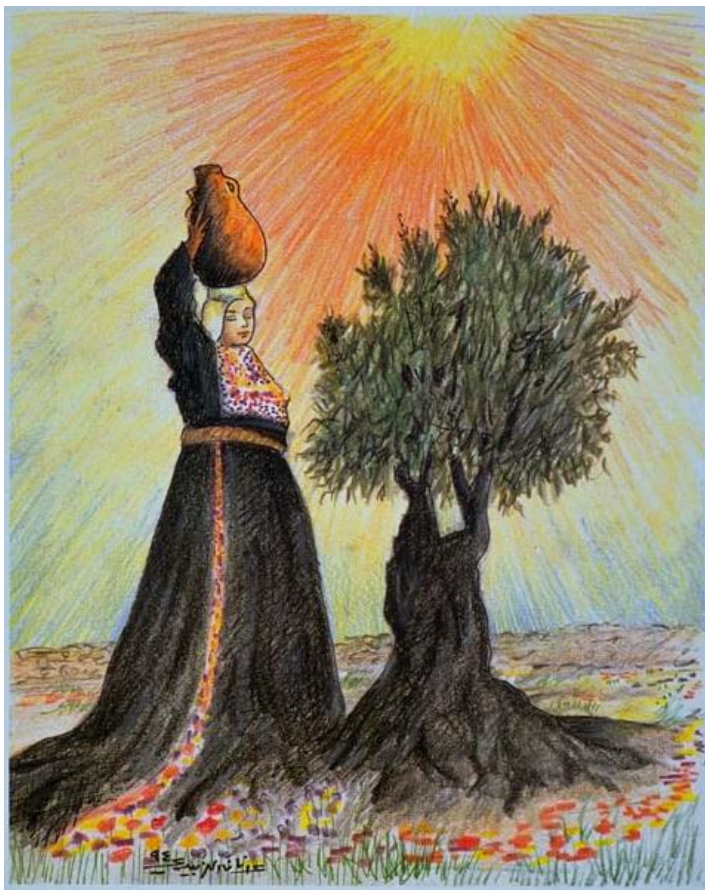


Figura 47, Sin título, Adnan al-Zubaidy, 1994.

palestina. La mujer lleva un vestido con bordados en el pecho y en el lateral de su falda el cual se extiende hasta la tierra, enraizándose y combinándose con las flores y con el tronco del olivo. Aunque el olivo parece un árbol crecido debido al grosor de su tronco, la mujer tiene la misma estatura, lo que enfatiza su importancia como representación de la nación. El mensaje que transmite la obra es que la nación, la memoria y la tierra se fusionan como una sola.



El nopal como parte del paisaje se ha convertido también en un símbolo de la memoria de las antiguas aldeas<sup>91</sup>. Antes de la Nakba, el nopal se utilizaba para marcar los límites territoriales en el campo. Como sostiene Boullata, desde las primeras fotografías de Palestina del siglo XIX este tipo de cactáceas han sido omnipresentes en el paisaje (Boullata, 2009: 184). A pesar de que estas plantas fueron cortadas tras la destrucción de las aldeas por el ejército de ocupación, volvieron a crecer, marcando los límites de los antiguos territorios y manteniendo la memoria sobre el terreno de las aldeas palestinas destruidas. La figura 48, obra del artista Adnan al-Sharif representa al nopal como objeto de memoria. En el centro de la imagen se observa un nopal crecido, que representa un tiempo pasado, y a su izquierda se encuentra una figura

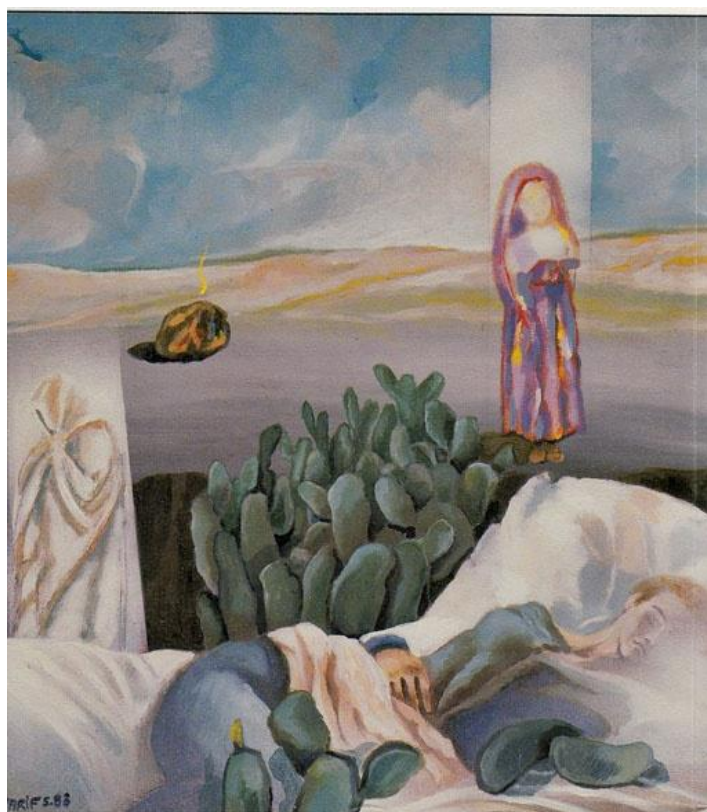


Figura 48, Sin título, Adnan al-Sharif, 1983.

completamente cubierta en un manto color café que representa la Nakba y la expulsión de las aldeas. Ambos se encuentran dentro de un socavón. Frente a ellos hay una mujer con un nopal sobre ella, que simboliza la memoria durmiente de las aldeas destruidas. Mientras que del otro lado del socavón observamos una niña con el tradicional vestido bordado que simboliza que, a pesar de la destrucción de las aldeas, la memoria continúa viva y la nación renace.

El paisaje palestino en las obras de arte se ha convertido en una forma de contrarrestar el cambio en el paisaje real. El lienzo es un espacio en el que el paisaje puede ser imaginado y plasmado a voluntad del artista; lo que particularmente en el caso palestino ha convertido tanto al lienzo como al paisaje en

<sup>91</sup> La obra *All that Remains* de Rashid Khalidi publicada en el año 1992 es uno de los documentos más completos que existe sobre las aldeas palestinas destruidas, en la obra Khalidi menciona también al nopal como marcador de los territorios de las aldeas.

espacios de memoria y construcción de la identidad. Además, según Sherwell, este paisaje también se ha generizado, representándose en femenino en la poesía y la literatura (Sherwell, 2011: 52).

Tras la expulsión, los artistas reconstruyeron el paisaje en sus obras desde el exilio, en especial las aldeas. Sin embargo, la representación de la aldea palestina es atemporal e idealizada. Como sostiene Sherwell “las representaciones no eran aldeas específicas sino elementos combinados que juntos constituían una utopía idílica, estos incluían un paisaje primaveral floreciente, casas de piedra y mujeres usando la indumentaria tradicional palestina” (Sherwell, 2011: 52). Asimismo, Swedenburg sostiene que aunque los títulos de las obras designaban aldeas reales, los paisajes son difíciles de situar temporalmente: “es como si los artistas hubieran seleccionado partes residuales de la vida rural y bloquearan manifestaciones de la contemporaneidad industrial, para plasmar un presente sólidamente enraizado en una cultura premoderna” (Swedenburg, 1990: 21). Esta forma de plasmar el paisaje contrasta con las obras de artistas sobre el mismo tema creadas antes de la Nakba, como las acuarelas de Sophie Halaby de los años treinta que presentaban reproducciones del paisaje y que se mantienen como una especie de memoria visual de geografías desaparecidas.

Las mujeres se convierten en parte del paisaje cuando encarnan la aldea y se integran con ella. La figura 49 obra del artista Fathi Ghabin es un ejemplo de este tipo de representación. La mujer está alzando la cabeza y mirando hacia arriba con un gesto de bravura. Su largo cabello oscuro se encuentra bajo un velo blanco que se fusiona con el paisaje de la aldea. Los colores de las casas simulan el bordado de la parte superior de su vestido y de su cinturón. Se puede distinguir su figura porque las casas que forman parte de su vestimenta son de colores más vivos. Asimismo, la falda de su vestido se transforma en dos casas de piedra que terminan en escaleras bajo las que hay montones de piedras. Bajo la falda se ven sus pies descalzos, como si estuviese caminando. En la parte superior de los escalones hay dos gallos que



Figura 49, Sin título, Fathi Ghabin, circa 1985.

simbolizan la llegada de un nuevo día en el que la aldea se levanta. El caminar de la mujer junto al simbolismo de los gallos transmite el mensaje de que la mujer va liderando ese despertar. Aunque no conocemos la fecha exacta de esta obra, la representación de la mujer y de las piedras podría hacer referencia a la Intifada.

Por otro lado, como ya hemos apuntado, la representación de las aldeas en la obra de los artistas palestinos fue también una forma de contrarrestar las representaciones de los artistas sionistas sobre la “tierra prometida”. La creación de óleos con la aldea utópica también puede

interpretarse como un contra discurso frente a la ocupación. Como sostiene Swedenburg “la aldea se presenta como humana, pacífica y comunitaria antítesis a la forma de vida corrupta, expansionista y opresiva de Israel” (Swedenburg, 1990: 25). Las obras de arte que representan el paisaje hacen portable el patrimonio material inamovible palestino, las aldeas se materializan en el lienzo y se convierten en objetos de memoria.

Además de las aldeas, la ciudad de Jerusalén ha estado siempre presente en las obras de los artistas palestinos. Jerusalén es conocida como la ciudad sagrada, ya que en ella se encuentra la mezquita de al-Aqsa y la Iglesia del Santo Sepulcro entre otros numerosos lugares sagrados para musulmanes y cristianos. La figura 50 se titula “Jerusalén” y es una obra del artista Taysir Sharaf. La obra presenta también a las mujeres como parte del paisaje, en este caso de la ciudad de Jerusalén. Al lado derecho hay tres mujeres que portan vestidos tradicionales bordados y velos blancos, y sus dimensiones y colores las funden con el paisaje. Los rostros de las tres mujeres denotan tristeza y derrota, lo que refiere a la pérdida de la ciudad de Jerusalén tras su

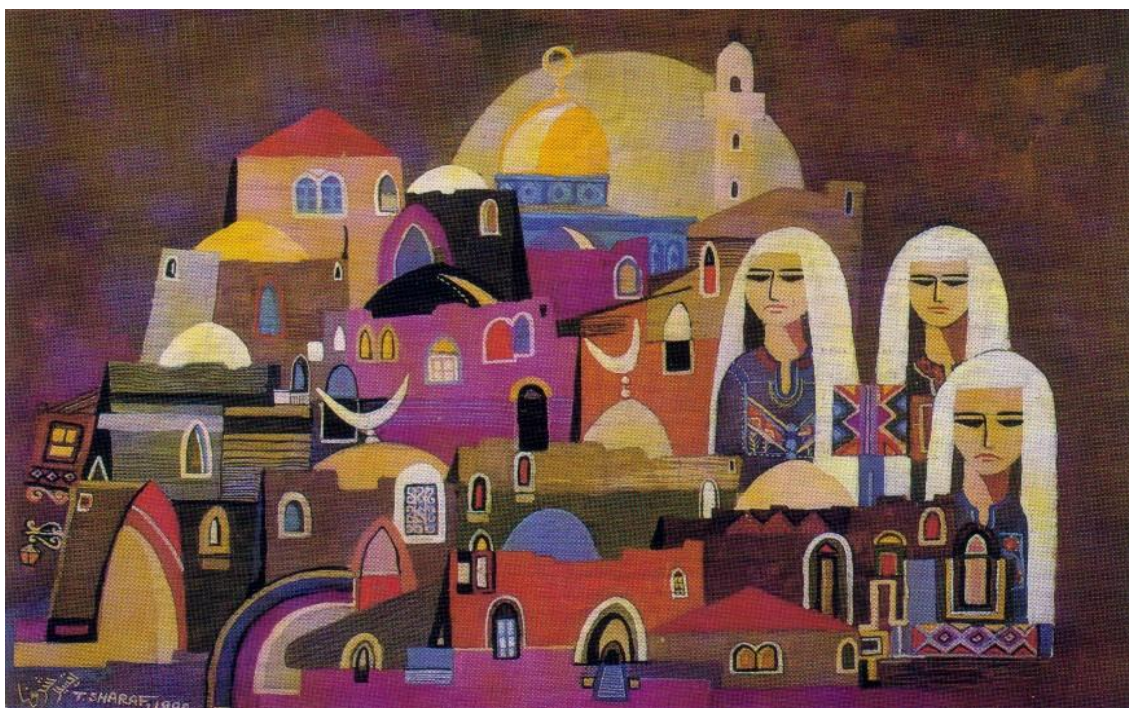


Figura 50, Jerusalén, Taysir Sharaf, 1990.

ocupación por Israel. Como sostiene Abdul Hadi “Jerusalén representa para muchos árabes y palestinos un símbolo de lo perdido, al mismo tiempo que representa la esperanza en recuperar la ciudad” (Abdul Hadi, 2011: 3).

Las mujeres tienen formas cuadradas, como las casas que están a su lado con puertas y ventanas de colores. Algunas de las ventanas con sus marcos y colores se asemejan a las cabezas de las mujeres que portan el velo blanco. Casi todos los tejados tienen forma de domo y dos de ellos tienen la media luna sobre ellos, lo que simboliza la importancia de Jerusalén como ciudad sagrada del Islam. Esto se confirma con la presencia de la Cúpula de la Roca, uno de los paisajes de Jerusalén más reproducidos y que se ha convertido en uno de los íconos de la ciudad.

## 5.5. Guardiana de la tradición

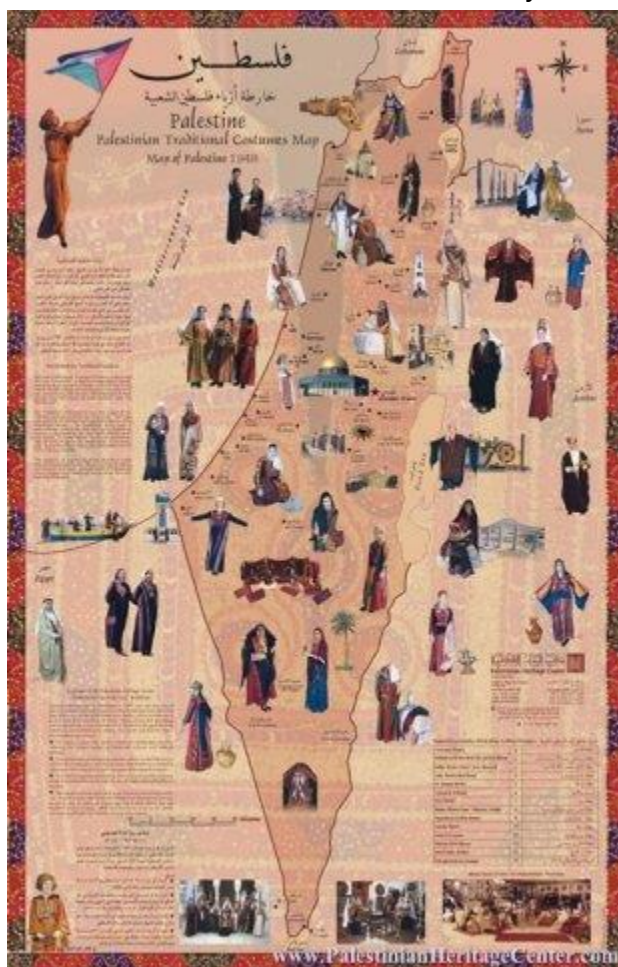
### 5.5.1. Bordados e indumentaria

Las mujeres palestinas, erigidas en símbolos de la nación llevan la “carga de la representación” de la misma y transmiten y crean la tradición; portan la identidad palestina sobre sus cuerpos y en sus vestidos bordados. El vestido palestino ha constituido una forma de afirmación identitaria para las mujeres en el que desde sus inicios podían plasmar por medio del bordado sus orígenes e historia personal. Los



vestidos palestinos más antiguos que se conocen datan de la segunda mitad del siglo diecinueve (Kawar & Nasir, 1980: 120; Moors, 2000: 875). Sin embargo, el vestido palestino ha experimentado cambios y transformaciones a lo largo de casi dos siglos. Antes de la Nakba el vestido tradicional campesino era regional y estilísticamente diverso, cada prenda era cuidadosamente bordada a mano y se convertía en una obra de arte (Allenby, 2002: 101). Según Saca, en la Palestina del siglo diecinueve y principios del siglo veinte la indumentaria bordada de las mujeres expresaba su identidad regional al mismo tiempo que su edad y el estatus social (Saca, 2006: 13). Esto quería decir que cada región tenía bordados propios por lo que se podía identificar de dónde era una mujer a partir de su atuendo, e incluso si eran solteras, casadas, viudas o si querían volver a casarse ya que esto también se expresaba a través de los bordados y los colores de los vestidos.

Las diferentes confecciones y bordados de la indumentaria de las mujeres



palestinas se han convertido, tras la Nakba, en la memoria de las aldeas palestinas. Los patrones de bordado específicos de cada aldea se han transmitido por las mujeres de generación en generación lo que ha permitido rastrear un mapa de las regiones de Palestina a partir de sus bordados, incluyendo aquellas comunidades que fueron borradas tras la colonización sionista. El *Markaz al-Turaz al-Filastini* (Centro del Patrimonio Cultural Palestino), ubicado en Belén, ha elaborado un mapa en el que se muestran los vestidos, como se puede apreciar en la Figura 51. El mapa ilustra los trajes tradicionales palestinos por región antes del año 1948.

Figura 51, Mapa de los vestidos palestinos, Centro de Patrimonio Cultural Palestino.

El nombre genérico para el vestido palestino es *zawb*<sup>92</sup>. El vestido palestino se compone de varias partes, el pecho o *qabbah* es la parte que lleva más trabajo de bordado y es la más importante. En algunas regiones esta parte se bordaba por separado y después se cosía al vestido. Las mangas o *irdan* pueden ser triangulares o angostas. Estas llevan bordados, generalmente, en la parte exterior de la manga en líneas verticales, desde el hombro y hasta la altura del puño. La pieza del hombro llamada *radah* se elabora con seda, satín o terciopelo según la región y normalmente se decora con complejos motivos geométricos. La falda se compone de piezas triangulares de tela que son los laterales del vestido, y se borda por el frente y por detrás y constituye dos piezas separadas (Saca, 2006: 15-16).

Los patrones de bordado de los vestidos recrean imágenes de la vida campesina con frutos, flores, árboles, arcoíris y pájaros. Con el fin de mantener las costumbres y transmitir la tradición del bordado entre generaciones, las mujeres han inventado nombres para los patrones de bordado como ‘luna extranjera’, ‘dientes de hombre’ y ‘anciano al revés’ (Gandolfo, 2010: 50). La asociación de mujeres *Inash al-usra* (Revitalizar/recuperar la familia) fundada en 1965 por Samiha Khalil ha tenido un papel muy importante en la conservación de la tradición del bordado. A finales de los años setenta la asociación pidió a los artistas Sliman Mansour y Nabil Anani hacer un recorrido por todo el territorio palestino para dibujar los patrones de bordado de cada región y así documentar los nombres, colores y figuras.

La artista Soumaya Sabih ha incluido bordados palestinos como motivo principal en numerosas obras, como es el caso de la figura 52. En la obra aparecen dos mujeres con grandes ojos cuyos cabellos se componen de triángulos que imitan las figuras geométricas de los bordados de tela. Ambas son muy parecidas, podrían representar a una madre con su hija simbolizando la herencia cultural del bordado y su paso de generación en generación. Los rostros de las mujeres se encuentran dentro de dos óvalos bordados. La obra contiene numerosos motivos de bordado palestino, dos de los cuales forman parte de los motivos más utilizados. Al lado izquierdo de los rostros hay siete triángulos rojos con una línea azul a la mitad, este

---

<sup>92</sup> En el año 2019 el vestido palestino fue un tema de relevancia en los medios y en las redes sociales después de que la congresista estadounidense Rashida Tlaib fue a jurar su cargo con un vestido tradicional palestino reivindicando sus orígenes palestinos. Como respuesta mujeres alrededor del mundo compartieron fotografías de sus vestidos palestinos con la etiqueta #TweetYourThobe.

bordado es conocido como ciprés, ya que imita la forma del árbol. Asimismo, en el lado derecho, los rostros son enmarcados por una línea azul cielo que contiene unos rectángulos azul oscuro con rojo, bordado que se conoce como *qamar al-garib* (la luna del extranjero) y se caracteriza por las líneas que trazan la figura con una cruz en el centro (El Khalidi, 1999: 123).



Figura 52, Sin título, Soumaya Sabih, circa 1980.

Tras la Nakba, la indumentaria tradicional cambió, porque las mujeres no podían conseguir ni el dinero ni el tiempo para bordar vestimentas complejas, además se perdió la separación entre vestidos para ocasiones especiales y los vestidos de uso diario (Saca, 2006: 15). Pero a pesar de ello, numerosas mujeres en los campos de refugiados continuaron la tradición del bordado de sus aldeas y, por medio de esta acción, las mujeres “sentían que formaban parte de la herencia y mantenían la aldea viva” (Saca, 2006: 15). Según Annelies Moors, este tipo de experiencias hacen que el bordado sea una tradición regional viva que al mismo tiempo se ha convertido en una tradición inventada, en términos de Hobsbawn, ya que la OLP extendió la enseñanza del bordado como una forma de obtener recursos para las mujeres en los campos de refugiados palestinos en Líbano, Jordania, Cisjordania y Gaza (Moors, 2000: 877). Después de la guerra de 1967 se instauraron estos programas para preservar el



patrimonio palestino, pero también para crear proyectos que generaran ingresos para las mujeres refugiadas palestinas<sup>93</sup> (Moors, 2000: 876).

Por otro lado, los vestidos palestinos se resignificaron como espacios de expresión de la identidad durante la Intifada, cuando ante la detención de todos aquellos que llevaran la bandera palestina, las mujeres las bordaron en su indumentaria. Se confeccionaron vestidos con los colores de la bandera palestina y se les bordaron motivos como la cúpula de la roca, la kufiya, mapas de Palestina y frases en caligrafía árabe en el pecho y en los laterales (Allenby, 2002: 105). Además,

en 1988 el ejército israelí cerró la asociación *Inash al-usra* durante un periodo de dos años, acusada de adoctrinar a jóvenes mujeres y por donar recursos a las familias de los asesinados, encarcelados y heridos de la Intifada (Frank, 1996: 61).

Además del bordado en los vestidos, otros objetos contienen bordados palestinos tradicionales, como las alfombras. La figura 53, obra de Nabil Anani titulada “Diseños folclóricos” además de representar a la madre palestina, enfatiza la importancia de los bordados. Esta obra de Anani fue convertida en una postal impresa por Ibn Rushd Publishing. En esta obra la mujer es representada como reproductora

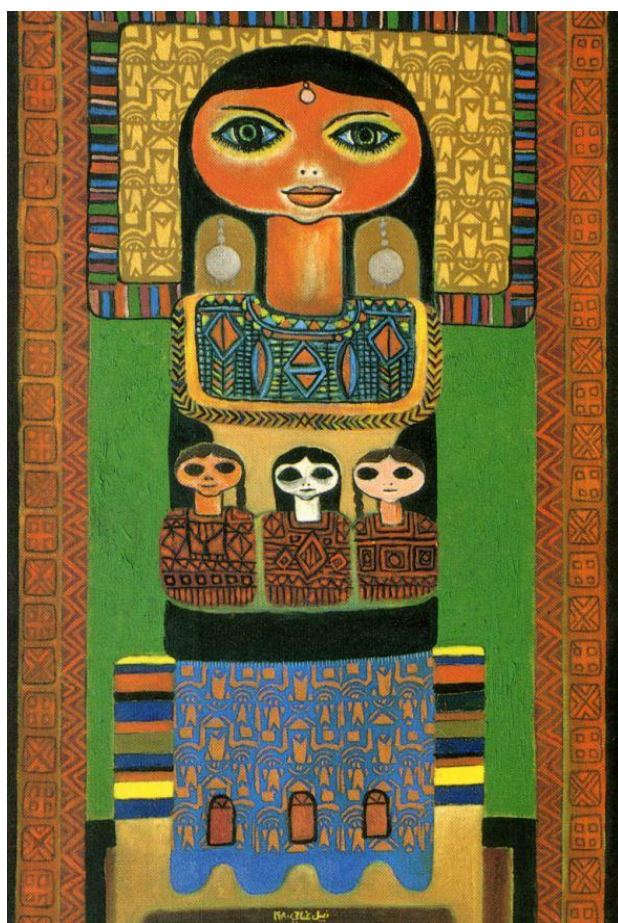


Figura 53, Diseños folclóricos, Nabil Anani, 1980.

cultural que porta los bordados y encarna las tradiciones de la nación. La mujer, que es casi una forma rectangular, tiene un largo cabello oscuro. Su piel contrasta con sus

---

<sup>93</sup> Actualmente el bordado palestino que se produce en las cooperativas de mujeres palestinas se ha extendido más allá del bordado tradicional de los vestidos otros artículos como cojines, bolsos y zapatos.



grandes ojos verdes. Aunque la figura no tiene brazos, la mujer resguarda a sus hijas en su regazo. Hay una diferencia entre los ojos de la madre y los de sus hijas, así como en el color de sus vestidos. Según Semmerling, “las niñas están marcadas como ‘no nacidas’ por la ausencia de vida en sus ojos (...); sus ropas y rostros no tienen el colorido de la madre” (2004: 77). El vestido bordado en colores brillantes tiene tres ventanas en la parte inferior, lo que simboliza que la madre es el hogar.

El fondo de la imagen de la obra evoca las alfombras tradicionales palestinas como la que aparece en la figura 54, que es una alfombra hecha a mano en Jerusalén que pertenece a la galería Yasser Barakat. La tradición de las alfombras palestinas hechas a mano es muy antigua, “se han encontrado ruecas y telares que prueban que es una de las artesanías más antiguas del país” (Abou Halal, 2017: 2). Estas piezas de



Figura 54, Alfombra palestina, Galería Yasser Barakat.

complicada elaboración pueden tardar meses en tejerse. Además de usarse como alfombras, muchas de ellas son colgadas en los muros de los hogares como decoración y como una forma de preservar las tradiciones palestinas.

El vestido y los bordados palestinos también han sido objeto de apropiación cultural por parte del Estado israelí. Como ha señalado Moors, diversas instituciones israelíes han intentado presentar el vestido palestino como indumentaria israelí, como Dayan y Feiberg que en su obra “Artesanías Israelíes” presentaron el vestido tradicional de Belén sin reconocer que forma parte del patrimonio cultural palestino (Moors, 2000: 874). Asimismo, en 1986 el Museo de Israel en Jerusalén presentó una exposición de bordados de Belén refiriéndose al mismo como “bordado árabe” y “bordado de Belén” sin incluir nada que hiciera referencia a la tradición del bordado palestino (Frank, 1996: 61). Asimismo, Maha Saca, directora del Centro del Patrimonio Cultural Palestino, ha denunciado que la aerolínea El Al Israeli Airlines

uniformó a sus azafatas con un modelo que replicaba un vestido tradicional palestino denominándolo “vestido tradicional israelí” (Halaby, 2001: 7).

### 5.5.2. Las mujeres y la tradición

Las mujeres no solo son reproductoras culturales de la nación, son también creadoras de la identidad, ya que, como sostiene Sherwell “el discurso nacionalista, al centrar su representación en el hogar tradicional, sugirió que la ubicación contemporánea de la identidad palestina se encuentra en el hogar y es reproducido por las mujeres” (Sherwell, 1996: 299). De esta forma las mujeres crean identidad por medio de sus actividades cotidianas, como preparar la comida, cosechar en el campo, llevar agua en vasijas, etc. Los artistas palestinos crearon obras en las que las mujeres se vinculaban a la tradición por medio de sus actividades, que se consideran parte del patrimonio cultural palestino. Una de estas actividades se muestra en la figura 55, obra de la artista Tamam al-Akhal, en la que dos mujeres muelen maíz en un molino de mano de piedra, mientras que una tercera limpia y selecciona granos.



Figura 55, Sin título, Tamam al-Akhal, circa 1980.

Las tres mujeres visten vestidos tradicionales bordados, todos de diferentes colores y diseños, y portan un velo blanco sobre sus cabezas. Las mujeres están sentadas en el suelo junto al molino de mano que debe tener una tela debajo donde cae el grano molido. El molino de mano se compone de dos piedras circulares que se colocan una sobre la otra y tiene un agujero en el centro por el que se introduce el

grano. Para hacerlo funcionar se gira la roca de arriba con ayuda de una manija y con este movimiento se muele el grano. Este trabajo, que requiere varias horas para obtener harina, suele hacerse entre dos personas. Las mujeres moliendo granos en el molino de piedra también han formado parte de los cuentos del folclor popular palestino, como es el caso de la historia titulada “dos mujeres ciegas”, en la que una mujer *gul*<sup>94</sup> es presentada como una campesina que pasa todo el día moliendo trigo (Patai, 1998: 99), o en la historia sobre el gallo astuto que se encuentra un grano de trigo y pide a una mujer que lo convierta en harina (Spoer, 1931: 155).

La obra de Tamam al-Akhal parece recrear fotografías de principios del siglo veinte en las que se retrataba la vida campesina palestina. La obra anteriormente



Figura 56, Mujeres moliendo maíz en Ramala, 1900, fotografía del libro *People of Palestine* de Andrew Forbes.

mencionada guarda una gran semejanza con la imagen de la figura 56, fotografía del año 1900 en donde aparecen tres mujeres en Ramala moliendo trigo. Al igual que en la obra de al-Akhal dos mujeres utilizan el molino mientras que una tercera selecciona el cereal. La obra de la artista y la foto muestran

grandes canastos de paja en los que se almacena el grano. Las artesanías y la indumentaria de las mujeres se convierten en símbolos de la tradición que obtienen su carga significativa a través de las mujeres que conservan estas formas tradicionales de preparar los alimentos. La obra de al-Akhal incluye otros elementos relacionados con las artesanías tradicionales como una gran estera de paja,

---

<sup>94</sup> Según Rabadán *gul* proviene de la raíz árabe *gala-yagulu* que significa: arrebatar, aniquilar, asesinar y para su traducción, el término tiene variedad de significados: desgracia, accidente, ogro, genio y demonio. No obstante, la palabra *gul* representa a un personaje sobrenatural o maravilloso en las historias de la tradición oral palestina (Rabadán, 1997: 125).



tradicionalmente hecha a mano, que se encuentra detrás de las mujeres, además de varios canastos del mismo material.

Los alimentos forman parte también de la tradición que se reproduce por las acciones diarias de las mujeres. La figura 57 es una obra del artista Mohamed Elastal titulada “el pan palestino”. En la imagen aparece una mujer horneando pan *tabún*, denominado así por el tipo de horno en que se cuece. Este tipo de pan tradicional palestino se prepara con una mezcla de agua, sal y levadura y adquiere su particular forma y sabor en el horno que está construido en forma de domo y que se instala en el suelo. El calor del horno proviene de la quema de madera y otros restos como huesos de aceitunas que han sido utilizadas para hacer aceite. Después de varias horas y de que el horno deje de expulsar humo se hornea el pan directamente sobre las piedras lo que le otorga su forma característica. Los hornos *tabún* eran muy comunes en las aldeas palestinas, eran comunitarios y constituían también un lugar de reunión para las mujeres, donde hablaban y cantaban numerosas canciones que forman parte del folclor palestino (Betlehem University, 2007).

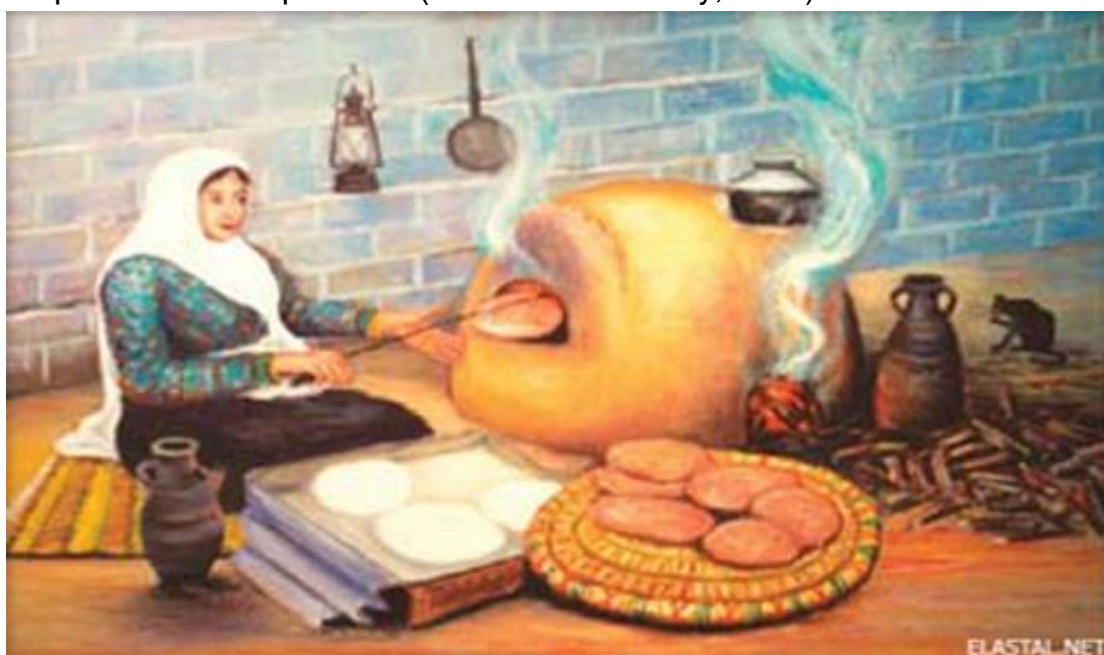


Figura 57, El pan palestino, Mohammed Elastal, circa 1980.

La obra de Elastal también hace referencia a las artesanías tradicionales palestinas ya que incluye las bandejas redondas de paja sobre las que se coloca el pan, una colorida alfombra sobre la que está sentada la mujer y vasijas de barro. En esta obra, como en muchas otras, los objetos de las casas campesinas como las ollas,

cojines y artesanías se vuelven también simbólicos, ubicando la identidad cultural en el hogar, reproducida por las mujeres.

El pan *tabún* también ha sido el motivo de otras obras de arte palestinas. Sliman Mansour creó en 1983 un bodegón con pan, aceitunas y tomates que fue impreso en forma de cartel y al que tituló “Pan *tabún*”. Posteriormente, cuando su obra se centró en el barro, creó una escultura del pan *tabún* con este material. La importancia del pan y de los alimentos palestinos tradicionales como las aceitunas y el *zaatar* forman parte de la identidad palestina. Por otro lado, alimentos como el hummus, el cuscús y el falafel, que no son exclusivamente palestinos sino de toda la región, han sido apropiados por Israel como comidas nacionales. Este intento de apropiación ha sido interpelado por el arte con obras como *Falafel Road* del año 2010 de la artista palestina Larissa Sansour.

Las mujeres palestinas son también las encargadas de transmitir otras expresiones culturales que forman parte de las tradiciones nacionales, como el canto y la danza. El *dabke* palestino es una forma de baile tradicional que se caracteriza por realizarse en círculos y por dar pisadas fuertes en el suelo. En el folclor popular palestino se relaciona con los bailes campesinos y se dice que esta forma de pisar el suelo emula la manera en que los campesinos preparaban la tierra para sembrarla. Sin embargo, el *dabke* es una danza compartida en el Levante. Según Rowe, esta danza se convirtió en una forma de identidad panárabe en los años sesenta, cuando la Liga Árabe organizó una conferencia sobre el folclor árabe en Egipto en 1964. Además, los festivales de Baalbek, Noches Libanesas y Noches de Ramala popularizaron este baile que adquirió formas de representación teatral que lo caracterizaron (Rowe, 2011: 371).

Después de 1967, el *dabke* adquirió nuevas connotaciones al convertirse en una forma de expresar resistencia a la ocupación y a la desposesión (Rowe, 2011: 375). Los grupos de danza se presentaban en las bodas y enseñaban el baile a los más jóvenes y fue ganando popularidad como actividad social, incorporándose nuevos elementos de vestido y musicales que lo distinguían de otras formas de *dabke* como el libanés. Se comenzaron a realizar festivales y competencias de grupos de danza en Cisjordania y “el *dabke* se identificó como auténtico *turaz* (patrimonio cultural) del pueblo palestino” (Rowe, 2011: 377). La figura 58 es una obra del artista

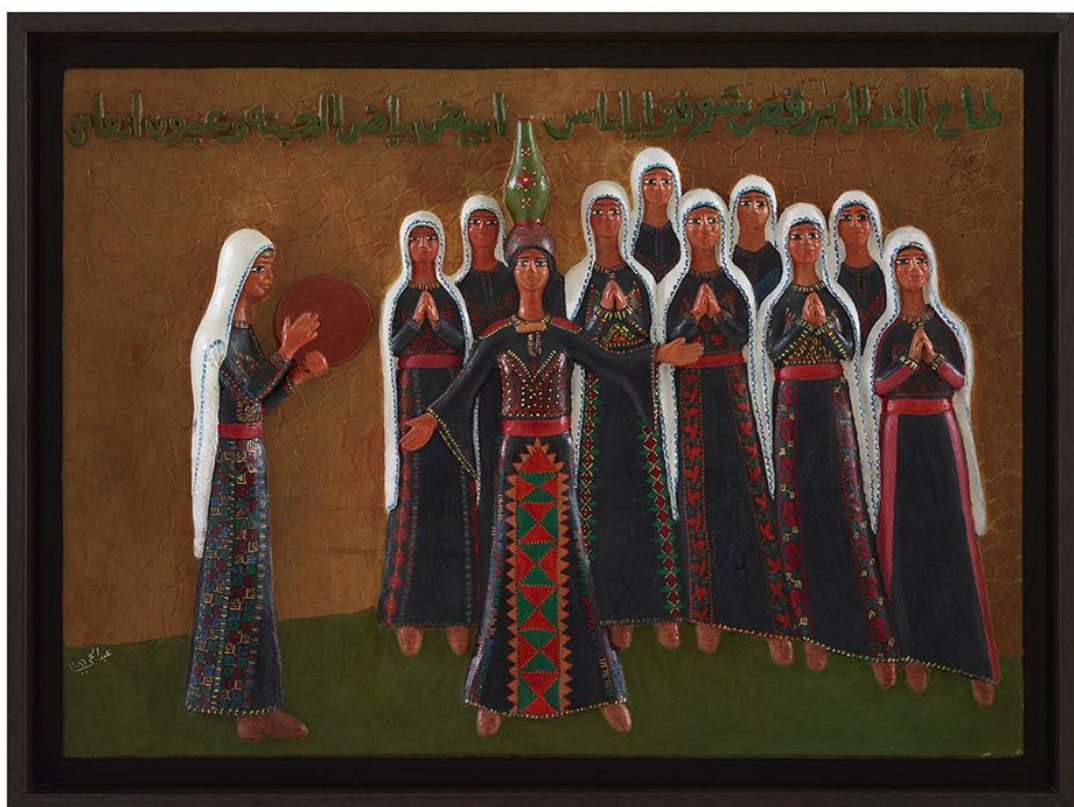


Figura 58, Baile Folclórico, Abdulhay Musallam Zarara, 1986.

Abdulhay Musallam Zarara en la que un grupo de mujeres observan a otra que baila en el centro con un jarrón en la cabeza al ritmo del pandero, que es tocado por otra mujer. Se trata de una representación de un tipo de *dabke* que se realiza en las bodas palestinas. Todas las mujeres llevan vestidos tradicionales con diferentes bordados y llevan el velo blanco, excepto la mujer que lleva el jarrón. La frase que se encuentra en la parte superior de la obra es un fragmento de una canción palestina que tradicionalmente se canta al novio en las bodas. Esta obra de Musallam enfatiza las tradiciones de la danza y sobre todo las canciones populares que son memorizadas y transmitidas principalmente por mujeres.

Por otro lado, la participación de las mujeres en el *dabke* palestino se ha ido reconfigurando y modificando a través de los años, sobre todo en términos de su participación y de la percepción de los límites de género. Después de 1967, folcloristas palestinos como Abdel-Aziz Abu Hadba y Sherif Kanaana comenzaron un movimiento que buscaba conservar y recuperar el folclor palestino y se creó una institución especialmente para el *dabke*, buscando acuerdos sobre lo que significaba esta danza. Según Rowe, aunque documentos históricos del siglo diecinueve sugieren que el

*dabke* era una actividad en la que participaban hombres y mujeres, los folcloristas palestinos declararon que las mujeres tradicionalmente bailaban otra danza, más femenina y que contrastaba con la línea de *dabke* en la que se daban fuertes golpes en el suelo (Rowe, 2011: 378). Las presentaciones públicas de danza eran importantes porque en ellas se reafirmaba la identidad palestina a través de su patrimonio cultural, al mismo tiempo que eran un “espacio en el que se definía un retrato aceptable de la presencia física de la mujer en la identidad colectiva palestina” (Rowe, 2010: 123). Aspectos que se enfatizaban en las presentaciones eran por ejemplo el uso de los vestidos bordados que dotaban de autenticidad histórica las presentaciones de baile. La puesta en escena de las presentaciones por los folcloristas palestinos incentivaba a las mujeres a reafirmar las imágenes campesinas en el escenario como con el uso de jarras de agua, ya que tradicionalmente las mujeres la transportaban desde un pozo en las aldeas palestinas. Además, hombres y mujeres bailaban separados, basándose en la tradición de los bailes de las bodas, lo que reafirmaba la idea de que las mujeres no podían unirse a la línea de *dabke* porque había que tomarse de las manos y hombros (Rowe, 2011: 379). Sin embargo, esta forma de presentación de las mujeres en la danza se transformaría rápidamente. Grupos de baile como *al-Funun* de Ramala, que ganaron numerosos concursos, estaban compuestos por mujeres y hombres, además, en contraste con otros grupos, las presentaban como miembros iguales a los hombres y ambos tenían el mismo tiempo de presencia en el escenario, bailando juntos, haciendo los mismos pasos y tomándose de las manos (Kaschl, 2003: 120). El baile también se reconfiguró durante la Intifada y ha ido cambiando la forma de presentarse, los atuendos y los pasos y se sigue considerando como una auténtica tradición palestina.

De tal forma que las mujeres palestinas por medio de sus acciones diarias mantienen y crean la tradición por medio del baile, el canto, la preparación de alimentos, la elaboración de actividades artesanales, etc. Portan la tradición sobre sus cuerpos al mismo tiempo que la encarnan, erigiéndose como representantes de la autenticidad cultural palestina.

# Conclusiones



# Matria Palestina

A lo largo de esta investigación, se ha analizado la representación de la nación palestina feminizada desde una perspectiva en la que convergen el género, política y arte. Las preguntas de investigación de esta tesis surgieron a partir de la profusa representación de Palestina en femenino y de la existencia de una prohibición específica por la ley israelí de reproducir cualquier símbolo político. Las preguntas que guiaron esta investigación son ¿cómo se representa la nación palestina en las obras de arte de los artistas palestinos que viven en situación de ocupación? y ¿de qué manera dicha representación contribuye a la construcción de la nación? Con el objetivo de responderlas, hemos partido de las nociones de comunidad imaginada y de matria para edificar nuestro marco teórico.

En primer lugar, la investigación parte del concepto de comunidad imaginada de Benedict Anderson, incorporando el género como variable a la propuesta. En nuestro análisis de la comunidad imaginada hemos demostrado de qué forma las mujeres se vuelven normalmente invisibles en el proceso de imaginar la nación, los miembros de la comunidad se imaginan como miembros en masculino que forman parte de una fraternidad y camaradería horizontal, invisibilizando a las mujeres y su participación en la construcción de la nación. La concepción de la comunidad imaginada en términos de fraternidad horizontal y de héroes de la nación es central en términos de representación, ya que a partir de la forma en que se concibe la nación imaginada, se atribuyen las diferentes obligaciones y papeles a sus miembros. Es por ello que enfatizamos que las representaciones no son solamente simbólicas, sino que también repercuten en las decisiones y la autopercepción individual en la sociedad. En otras palabras, al ser los hombres los héroes de la nación, las mujeres se conciben como reproductoras de la misma y símbolos de la colectividad. Considerando entonces que las mujeres no solo forman parte del proceso de construcción de la nación, sino que han desempeñado un rol central, concebimos la comunidad imaginada como un espacio en el que las mujeres han participado de forma activa y no sólo reproduciendo de manera simbólica los límites de la nación.

La nación palestina, en tanto que comunidad imaginada, tiene la Nakba como un punto de referencia crítico que la define, ya que se erigió como un proceso en el

que, de manera sincrónica y colectiva, los miembros de la comunidad fueron despojados de sus hogares. La experiencia de desposesión ha revertido en una forma de cohesión de la comunidad imaginada palestina en donde las mujeres han tenido un papel central como transmisoras de la tradición y cultura palestinas. Además, la Nakba como un proceso continuo de desposesión, hace relevante el concepto de posmemoria como la memoria de un pasado mucho más significativo vivido por las generaciones anteriores. En este proceso, las mujeres palestinas se han erigido como depositarias de la memoria, transmitiendo a las nuevas generaciones la historia y las descripciones de los lugares de origen, manteniendo viva una Palestina no por imaginada menos real.

La formulación de Benedict Anderson nos permite concebir Palestina como una comunidad imaginada que, sin embargo, no se limita a los marcadores territoriales que sugiere Anderson, ya que se erige como una nación que va más allá de los límites geográficos físicos de las fronteras terrestres. Por medio de sus diferentes expresiones identitarias, en concreto, las culturales, Palestina se configura como una entidad en constante mutación que trasciende la fragmentación geográfica de la que ha sido objeto.

El otro eje de esta investigación es el concepto de *matria* que, como propuesta de análisis, aborda la nación palestina a través de la participación de las mujeres. Hemos analizado en profundidad la *matria*, en función de las formas en que se ha usado en las humanidades y la literatura. A partir de ello, hemos creado cuatro categorías, las *matrias* maternas, las *matrias* transformadoras, las *matrias* inclusivas y las *matrias* narrativas. A partir de dicha clasificación hemos elaborado nuestra propia propuesta sobre la *matria* que se articula a partir de la contradicción entre la predominancia de las mujeres como símbolo y su participación, al mismo tiempo, como agentes activas de la nación.

Con relación a nuestra propuesta de *matria*, hay que resaltar que la literatura sobre la participación de las mujeres en procesos de construcción nacionales señala que, durante una crisis social, las mujeres entran en la actividad política, desafiando la rigidez de las nociones de feminidad, masculinidad y las relaciones de género. Sin embargo, en la mayoría de los casos esos desafíos fracasan a largo plazo a la hora de transformar las relaciones de género y se tiende a volver a las condiciones

preestablecidas antes de la crisis (Sharoni, 1995: 72). En el particular caso de la nación palestina, las mujeres han formado parte de la actividad política y han desafiado los límites de género durante numerosas ocasiones en diferentes momentos históricos. Como hemos puesto de relieve en esta investigación, las mujeres palestinas han *hecho patria* por medio de su participación activa en la construcción de la nación. Desde la época del mandato británico, las mujeres participaron en las protestas en contra de la colonización, se organizaron para protestar contra la declaración Balfour y defendieron sus tierras participando en las acciones de resistencia y en los levantamientos armados. Asimismo, han resignificado la muerte de los hombres ejecutados desde el mandato británico y hasta momentos tan actuales como la Gran Marcha del Retorno de 2018, convirtiendo a las madres de los mártires de forma permanente en parte de la resistencia palestina. Las mujeres palestinas han sido el soporte de su sociedad creando asociaciones y trabajando por sus comunidades, lo que también se vuelve una forma de colaboración política. No menos importante ha resultado su participación en los escuadrones militares de las organizaciones armadas palestinas, que, aunque no en el mismo número que sus compañeros palestinos, han destacado por su importancia. Acciones como las de Leila Khaled, que llegó a secuestrar un avión de pasajeros, han reconfigurado la percepción externa de la lucha palestina. Las mujeres palestinas, además, han reproducido a la nación convirtiendo el dar a luz en una forma de resistencia que contrarresta la estrategia colonial sionista de ocupar los territorios por medio de la migración judía, del desplazamiento palestino y del impulso a la natalidad israelí. Tampoco hay que olvidar la Intifada como punto de inflexión en el movimiento de mujeres palestinas, momento en que se hicieron visibles en la esfera pública de manera más explícita de lo que habían sido antes.

Por otro lado, en cuanto a la representación simbólica, Enloe (1989) sostiene que, en términos generales, las mujeres han sido relegadas a un papel secundario en la construcción de la nación, frecuentemente simbólico, como ícono para ser elevado o defendido, y son los hombres los actores reales que defienden la libertad, el honor, la patria y a sus mujeres. Sin embargo, como hemos comprobado en esta investigación, las mujeres palestinas no tienen un papel simbólico menor, ya que su representación se convierte en una forma de fortalecer la identidad, al mismo tiempo

que se constituyen en herramienta de lucha por la existencia de la nación en un ejercicio de pertenencia simbólica a la comunidad imaginada.

Las mujeres palestinas como símbolo de la nación han portado el honor y los valores de la comunidad. La representación de la nación palestina se caracteriza por presentarse como una mujer campesina, vistiendo la indumentaria tradicional y como reproductoras de la nación. Las mujeres palestinas en su calidad de madres evocan la metáfora de los hijos de la nación que luchan por ella. Sin embargo, esta representación dista de presentarla como una mujer frágil que necesita ser protegida, ya que, como símbolo, la mujer palestina se muestra fuerte e inteligente. Por medio de la representación se refuerza la idea de las madres y de las mujeres como pilares de la lucha y de la construcción de la nación palestina. Además, la representación no es exclusivamente en el papel de madre, también se erige como símbolo participando de la lucha armada.

Por otro lado, la preeminencia del símbolo frente a la participación ha sido señalada por autoras como Boehmner que ha argumentado que “el poder de la mujer como símbolo acalla las voces de las mujeres individuales” (Boehmer, 2017: 33). Esta idea hace referencia a que las mujeres, cuando se representan como símbolos de la nación, se vuelven una figura genérica, sin rostro. Por el contrario, las figuras masculinas de padre o héroe de la nación tienen nombre y rostro como, por ejemplo, Nelson Mandela. En Palestina, siguiendo esta lógica, se podría hablar de Yasser Arafat como la figura del héroe y padre de la nación. Pero en términos generales, aunque la imagen de la madre palestina sí permanece como una figura sin rostro, al mismo tiempo, la nación se concreta en las figuras de la literatura que la representan, como Umm Saad, de Gasán Kanafani, o Fátima, de Nayi al-Ali, o en las imágenes de los artistas visuales que representan a las mujeres palestinas. Asimismo, un contraejemplo de una figura femenina que se convirtió en símbolo de la resistencia palestina es Leila Khaled, quien reconfigura el símbolo de la mujer al presentarse como heroína y madre de la nación con un rostro concreto.

La representación de las mujeres como símbolo de la nación palestina en el arte ha sido resultado de las condiciones de ocupación y censura. Fue creada por un movimiento artístico fragmentado, que a pesar de todos los obstáculos desarrolló un lenguaje visual que ha contribuido a que los miembros de la comunidad imaginada

palestina se sientan parte de la misma. Como hemos puesto de relieve en esta investigación, ante la ausencia de instituciones culturales y de espacios expositivos, los artistas palestinos lograron reconfigurar la escena artística y convertirla en una herramienta para luchar contra la ocupación. Asimismo, la OLP tuvo un papel fundamental en institucionalizar las artes palestinas, al fomentar la creación artística y hacer uso de la diplomacia cultural para dar a conocer la lucha palestina. Pero independientemente de la organización, los movimientos artísticos tenían su propia inercia, especialmente en Cisjordania, Jerusalén y Gaza donde la Liga de Artistas Palestinos creó nuevas formas de presentar y difundir el arte. Estos artistas crearon un lenguaje visual que se volvió fundamental para la identidad palestina que, ante la censura del ejército israelí, buscaba nuevas formas de expresarse. La fragmentación del movimiento artístico palestino no fue un obstáculo para la creación; por el contrario, múltiples centros artísticos proliferaron en sitios como Beirut y Ammán. Asimismo, se creó arte desde los márgenes: por un lado, los artistas palestinos del interior crearon su propio movimiento artístico, con una identidad artística propia, y, por otro, los artistas palestinos que se encontraban en las cárceles israelíes desarrollaron su arte de manera clandestina como una forma de expresar su lucha contra la ocupación y para mostrar en sus obras la opresión israelí y su amor a la nación palestina.

La representación de la nación palestina en las obras de arte presenta características que fortalecen aspectos concretos de la identidad palestina. Estas particularidades se resumen en cuatro aspectos: es una representación feminizada, se erige como la madre, encarna la tierra y es la guardiana y creadora de las tradiciones palestinas. En primer lugar, la representación recrea a las mujeres de Canaán, lo que pretende afirmar la continuidad histórica palestina en el territorio. Palestina se representa también como la mujer amada, convirtiéndose en la mujer añorada y que espera la victoria. Sin embargo, cabe destacar que la representación no es exclusivamente la de la mujer que espera, es también la fedayina que lucha por la liberación de Palestina y que forma parte de los grupos armados. De la misma forma que mujeres militaron en el FDLP y en Fatah, las fedayinas se erigen también en representación de Palestina.

En segundo lugar, la reproducción de la nación es central en el discurso político palestino y como arma de resistencia a la ocupación, lo que dota de especial

importancia a la representación de la nación como madre. Esta se representa como la madre protectora que se pone al frente de sus hijos ante cualquier peligro o adversidad, incluso cuando el hombre está encarcelado o no puede ponerse al frente. Las obras presentan también la importancia de la madre en la Intifada y el valor de su papel en el boicot que fue estratégico en ese momento. Como reproductora de la nación, las obras la presentan cumpliendo con el mandato de la feminidad patriótica al dar a luz a los hijos de la nación. Esencial es también la madre del mártir, otra forma de representación que se muestra como la madre que da a sus hijos en la lucha por la nación. Las obras de arte palestino rinden tributo a las diferentes formas de conmemoración de quienes murieron por la resistencia, como las fotografías y los funerales, y reafirman el papel de la madre del mártir y su sacrificio como un acto político.

En tercer lugar, la campesina es otro potente símbolo de la nación palestina. Por medio de su cercanía con la tierra, se crea una figura que enfatiza la nostalgia por el territorio perdido y se convierte en la misma encarnación de la tierra. En las obras de arte palestino, las campesinas crean, junto al paisaje, escenarios atemporales de una Palestina idílica y perdida. En esta recreación de los paisajes palestinos los árboles de olivo y los nopales forman parte crucial del mismo y se convierten en objetos de memoria, que junto a las mujeres conservan los recuerdos de aldeas y territorios que ya no existen. Además, las mujeres encarnan también la aldea y aparecen plasmadas como parte de ella. La mujer campesina encarna la resiliencia y las tradiciones y se convierte en la portadora de la autenticidad cultural palestina.

En cuarto lugar, las mujeres se muestran como guardianas de la tradición al portarla incluso sobre su propio cuerpo, ya que la indumentaria se ha convertido en otro poderoso símbolo de la identidad palestina. En este contexto, el bordado de los vestidos se ha convertido además de tradición en una forma de memoria, porque los patrones del bordado permiten reconocer aldeas y regiones de Palestina que han desaparecido. Las obras de arte presentan a las mujeres también como creadoras de la tradición por medio de las actividades tradicionales, como el bordado de indumentaria y de alfombras y las artesanías. Otra de las formas en que las mujeres reproducen y crean la tradición es mediante la preparación de alimentos, como el molido del grano y el horneado de pan. Los alimentos recuerdan la nación perdida y al mismo tiempo evocan el sentimiento de estar en el hogar que para muchos

palestinos se encuentra perdido. Finalmente, las obras de arte también presentan otros aspectos culturales como las danzas, el canto y las historias del folclor palestino que frecuentemente son transmitidas por las mujeres y que por medio de ello se erigen en reproductoras culturales de la nación.

De esta forma las obras de arte palestino, a través de la representación de la nación, se convierten en una herramienta en la lucha contra la ocupación israelí. Estas obras, al presentarse en condiciones de clandestinidad y reproducirse en forma de carteles, crearon nuevos espacios de contestación social y alteraron las dinámicas de poder existentes. La representación de la nación reafirmó los símbolos identitarios y las obras se convirtieron en un medio ideal para transmitir ideas. En términos de Anderson, las obras de arte palestino, como productos culturales del nacionalismo, reflejaron la parte afectiva de la nación y se expresaron a través de un lenguaje visual propio, contribuyendo de manera esencial a imaginar la nación palestina. Cabe destacar la importancia del lenguaje visual de las obras, ya que han demostrado su fuerte potencial comunicativo que traspasa las barreras del lenguaje escrito.

Palestina como símbolo coincide en algunos aspectos y difiere en otros con respecto a las representaciones feminizadas de otras naciones, pero de acuerdo con nuestra definición, se erige como matria, porque las mujeres son agentes en la construcción de la nación y, en tanto que símbolo, constituyen la base de la identidad palestina. La construcción de la matria palestina, a diferencia de otras naciones feminizadas, es fuerte y mantiene viva la memoria. La separación entre la participación de las mujeres como agentes activos en la construcción de la nación y su presencia como símbolo no es tan amplia como en otros casos, puesto que como hemos presentado, la presencia y participación de las mujeres palestinas como agentes activos en la construcción de la nación ha constituido una parte fundamental de la lucha contra el sionismo y contra la ocupación israelí. Las mujeres palestinas han participado como agentes en la construcción de la nación y no como acompañantes o sujetos pasivos.

La matria palestina tiene una relación de retroalimentación entre la nación feminizada como símbolo y las acciones de las mujeres como agentes activas. Es decir, la representación no es solamente simbólica, sino que tiene consecuencias para el cuerpo de las mujeres. Al mismo tiempo, las mujeres palestinas, en tanto que

símbolo, han sido la base sobre la que se construye la identidad palestina, y la carga de la representación recae sobre ellas por ser las portadoras del honor de la colectividad y dar a luz a la nación de manera simbólica, mediante el sacrificio de sus hijos al enviarlos a la lucha.

Conviene aclarar que afirmar que Palestina es una *matria* y no una *patria* no implica que se reconozca de manera automática que no hay una desigualdad de género, sino todo lo contrario. La *matria* palestina es *sui géneris* porque las cuestiones de género y de identidad convergen en el nacionalismo de la *matria*, construyendo una nación a la vez pluriforme y uniforme, en la que los límites, incluidos los de género, se difuminan.



# Conclusions

# Motherland Palestine

Throughout this research, the representation of the feminized Palestinian nation has been analyzed from a perspective in which gender, politics and art converge. The research questions that guided this research originate in the frequent representation of Palestine as a woman and the existence of a specific prohibition by Israeli law to reproduce any political symbol. These questions are the following: How is the Palestinian nation represented in the artworks of Palestinian artists living under occupation? And how does such representation contribute to nation building? In order to answer these questions, we elaborate on the concept of *Imagined Communities* and *matria* (in Spanish) or the motherland to build the theoretical framework.

As mentioned, this thesis departs from Benedict Anderson's concept of imagined community, incorporating gender as a variable in the proposal. In our analysis of the imagined community we have demonstrated how women normally become invisible in the process of imagining the nation. The members of the community imagine themselves as male members that create a horizontal fraternity and camaraderie, making women and their participation in nation building invisible. The imagined community is conceived as a horizontal brotherhood and men are the heroes of the nation. This process of imagining the nation has repercussions in terms of representation because depending on how the nation is imagined is how the different obligations and gender roles are attributed to its members. Moreover, representations are not only symbolic, but also have an impact on individual decisions and self-perception in society. In other words, since men are the heroes of the nation, women are visualized as reproducers of the nation and symbols of the collectivity. Therefore, considering that women are not only a part of the nation building process but have a central role, we conceive the imagined community as a space where women are active participants and not just symbols.

The Palestinian nation, as an imagined community, has as a critical defining reference point: the *Nakba*. The “catastrophe” has become a continuous process in which, synchronically and collectively, Palestinians were expelled from their homeland. The common experience of dispossession has reverted into cohesion between the members of the Palestinian imagined community and women have played a central

role in this process as bearers of Palestinian tradition and culture. The *Nakba* as a continuous dispossession process can be defined as post-memory because the new generations live bearing the memories of the past that were experienced by previous generations and they become more significant than their own. In this process, Palestinian women become guardians of memory by teaching history and memories to the new generations, preserving clear mental images and descriptions of the places of origin that keep alive an imagined Palestine that is not less real because it is imagined.

Benedict Anderson's theoretical framework allows us to conceive Palestine as an imagined community. Notwithstanding, this community is not limited to the territorial markers suggested by Anderson, since it stands as a nation that goes beyond the physical and geographical limits of the land borders. Through its different identitarian expressions, in particular cultural ones, Palestine is configured as an entity that is continuously transforming and it transcends the geographical fragmentation to which it has been subjected.

The other axis of this research is the concept of *matria* or motherland, which is our methodological approach proposed for the analysis. The proposal consists in addressing the construction of the Palestinian nation through the participation of women. We have analyzed in depth the uses of the concept *matria* in the humanities and literature. From this analysis, we have created four categories, the maternal motherland, the transformative motherland, the inclusive motherland and the narrative motherland. We then elaborated our own proposal of the motherland or *matria* that is articulated from the contradiction between the predominance of women as symbols of the nation and their participation as active agents in the nation building process.

Regarding our proposal for *matria* as a tool for analysis, it should be noted that the literature on women's participation in national construction processes points out that, during a social crisis, women enter political activity, challenging the rigidity of notions of femininity, masculinity and gender relations. In most cases, however, these challenges fail to transform gender relations in the long term and there is a tendency to return to pre-established conditions before the crisis (Sharoni, 1995: 72). In the particular case of the Palestinian nation, women have been part of political activity and have challenged gender boundaries on numerous occasions at different historical

moments. As we demonstrate in this thesis, Palestinian women participated actively in the nation-building process. Since the British mandate, women have participated in all kind of protests, like those against the Balfour Declaration, and they defended their land by participating in resistance actions and armed uprisings. They also gave a new meaning to the deaths of men executed since the British mandate until recently as in the Great March of Return in 2018, as the mothers of the martyrs became an important part of the Palestinian resistance. Palestinian women were the core of their society, creating social organizations and working for their communities, which is also a form of political collaboration. Women's participation in the armed struggle is also important, even though they didn't participate in the same proportion as their male counterparts the significance and symbolism of their participation has stood out. Women actions such as the hijacking of an aircraft by Leila Khaled have reconfigured the external perception of the Palestinian struggle. Palestinian women also play the role of biological reproducers of the nation; however, they have turned childbirth into a form of resistance that counteracts the Zionist colonial strategy of occupying the territories through Jewish migration, Palestinian displacement and the Israeli birth rate. Finally, the Intifada is a key moment for the Palestinian women's movement, because they became more explicitly visible in the public sphere than they had been before.

Regarding symbolic representation, according to Enloe (1989), women, in general, have been relegated to a secondary role in the nation-building process, often presented as an icon or as a figure in need for protection, and men are depicted as the heroes that defend freedom, honor, homeland and their women. However, as we have proved in this thesis, Palestinian women do not have a minor symbolic role, since their representation becomes a way of strengthening identity, while at the same time they become central in the struggle for the existence of the Palestinian nation in an exercise of symbolic belonging to the imagined community.

Palestinian women as a symbol of the nation have carried the honor and values of the community. The representation of the Palestinian nation is usually depicted as a peasant woman, wearing traditional dresses and reproducing the nation. Palestinian women as mothers evoke the metaphor of the nation's children fighting for it. However, this representation is far from being a fragile woman in need of protection, on the contrary, as a symbol, the Palestinian woman is represented as strong and intelligent. The representation of the nation reinforces the idea of mothers and women as pillars

of the Palestinian struggle and nation-building. In addition, the nation is not exclusively represented as a mother, it is also depicted as a woman that is part of the armed struggle.

On the other hand, the pre-eminence of women as symbols over participation has been acknowledged by authors such as Boehmer who has argued that "the power of women as symbols silences the voices of individual women" (Boehmer, 2017: 33). This idea refers to the fact that women, when represented as symbols of the nation, become a generic, faceless figure. In contrast, the male figure of the father of the nation has a name and a face like, for example, Nelson Mandela. In Palestine, following this logic, Yasser Arafat could be the figure of the hero and father of the nation. However, although the image of the Palestinian mother does remain as a faceless figure, at the same time, the nation is personified in specific figures such as Umm Saad, by Gasán Kanafani, or Fátima, by Naji al-Ali, or in the images of visual artists that represent Palestinian women. Alternatively, an example of a female figure that has become a symbol of Palestinian resistance is Leila Khaled, who reconfigures the image of women as symbols of the nation by presenting herself as a heroine and mother of the nation with a name and a face.

The representation of the Palestinian nation as a woman in art is a result of the conditions of occupation and censorship that Palestinian artists have encountered. It was created by a fragmented art movement, which despite all the obstacles imposed by occupation has developed a visual language that contributed to the feeling of belonging of the members of the Palestinian imaginary community. As this thesis has presented, in the absence of cultural institutions and exhibition spaces, Palestinian artists managed to reconfigure the art scene and turned it into a form of resistance to fight the Israeli occupation. The PLO also played a key role in institutionalizing Palestinian arts, promoting artistic creation and using cultural diplomacy to publicize the Palestinian struggle. But regardless of the support of the PLO organization, the Palestinian artistic movement had its own logic, especially in the West Bank, Jerusalem and Gaza where the League of Palestinian Artists created new ways to present and distribute works of art. Palestinian artists members of the League created a visual language that became fundamental to Palestinian identity that was constantly acquiring new meanings and forms of expression despite the censorship of the Israeli army. In spite of the fragmentation of the Palestinian art movement, it grew, and

multiple art centers proliferated in places like Beirut and Amman. In addition, Palestinian artists from the interior (also known as Palestinians of 1948) created their own artistic movement, as well as Palestinian artists in Israeli prisons who developed their art clandestinely as a way to express their struggle against the occupation, to denounce Israeli oppression and to show their love for the Palestinian nation.

The representation of the Palestinian nation in the works of art has characteristics that highlight specific aspects of Palestinian identity. These characteristics can be summarized in four aspects: it is represented as a woman, who is a mother, she embodies the land and she is the guardian and creator of Palestinian traditions. Firstly, the representation has the features of the women of Canaan, which reaffirms the Palestinian historical continuity in the territory. Palestine is also represented as the beloved woman, the one who is longed for and who awaits victory. However, the representation is not only of a woman waiting, it is also a representation of the woman fedayeen who is fighting in the armed struggle for the liberation of Palestine. In the same way that women were militants in the PFLP and Fatah, the fedayeen woman is also a representation of Palestine.

Secondly, the reproduction of the nation is an important part of the Palestinian political discourse and it is a form of resistance to the occupation, which makes the representation of the nation as a mother particularly important. The nation is represented as a mother who protects her children from danger and adversity, even when her partner is imprisoned or unable to stand up. The artworks also emphasize the importance of Palestinian women and mothers in the Intifada and the value of their role in the boycott that was strategic at that time. Moreover, as the biological reproducer of the nation, she is represented fulfilling her patriotic womanhood by giving birth to the nation's children. The mother of the martyr is also essential, it is a form of representation that presents the mother who sacrifices her children for the sake of the nation. Palestinian artworks present the different forms of commemoration of those who died as martyrs and reaffirms the role of the mother of the martyr and her sacrifice as a political act.

Thirdly, the peasant woman is a powerful symbol of the Palestinian nation. She is a figure that is close to the land, so her representations emphasize nostalgia for the lost territory and she embodies the land. In the Palestinian artworks, the peasant women

create, together with the landscape, timeless scenes of an idyllic and lost Palestine. In this recreation of the Palestinian landscape, olive trees and cactus are a crucial part and become objects of memory. Women also preserve the memories of villages and territories that no longer exist. In fact, women also embody the village and appear as part of it in the works of art. Peasant women also embody resilience and traditions and become the bearers of Palestinian cultural authenticity.

To finish with, women are presented as guardians of Palestinian tradition by carrying it on their own bodies, as clothing has become another powerful symbol of Palestinian identity. In this context, the embroidery of the dresses has become not only a form of tradition but also a form of memory, because the embroidery patterns make it possible to recognize villages and regions of Palestine that have disappeared. The works of art also present women as creators of tradition through traditional activities such as the embroidery of clothing, carpets and handicrafts. Another way in which women reproduce and create tradition is through food preparation, such as grinding grain and baking bread. The food recalls the lost nation and at the same time evokes the feeling of being at home that is lost to many Palestinians. Finally, the works of art also present other cultural aspects such as the dances, songs and stories of Palestinian folklore that are often passed on by women, thus making them the cultural reproducers of the nation.

Palestinian works of art, by representing the nation, become a tool in the struggle against Israeli occupation. These artworks, when presented in clandestine conditions and reproduced as posters, created new spaces for social protest and altered existing power dynamics. This specific form of representation of the nation reaffirmed Palestinian identity and the artworks became an ideal medium for transmitting ideas. In Anderson's terms, Palestinian artworks, as cultural products of nationalism, reflected the affective side of the nation and expressed through a visual language of their own, contributing to the process of imagining the Palestinian nation. It is imperative to highlight the importance of the visual language used in the artworks, as it has demonstrated its strong communicative potential that transcends the barriers of written language.

The representation of the Palestinian nation as a woman is similar and at the same time different from other feminized representations of the nation. According to our

definition of *matria* Palestine is a motherland, because women are active agents in the nation-building process, and they are also a symbol that shapes and creates Palestinian identity. The construction of the Palestinian motherland, unlike other feminized nations, is strong and keeps memory alive. The gap between the participation of women as active agents in nation-building and their presence as a symbol is not as wide as in other cases, since as we have presented, the presence and participation of Palestinian women has been a fundamental part of the struggle against Zionism and against the Israeli occupation. Palestinian women have participated as agents in nation-building and not as secondary supporters or passive subjects.

The Palestinian motherland has a two-way relationship between the symbol of the nation represented as female and the actions of women as active agents. In other words, representation is not only symbolic, it has consequences for women's choices and social duties. At the same time, Palestinian women, as a symbol, are the basis on which Palestinian identity is built. They carry the burden of representation; they are bearers of collective honor and give birth to the nation physically and symbolically; they also embodied sacrifice by sending their children into the armed struggle.

Finally, it is worth clarifying that stating that Palestine is a motherland and not a fatherland does not imply an acknowledgment of gender equality in Palestine - quite the contrary. The Palestinian motherland is unique because gender and identity issues converge, building a nation that has multiple expressions and where limits, including gender boundaries, are blurred.



# Referencias

- Abdel-Hakim, S. (2018). Papa, mama, me: rewriting the relation with the mother country. *Interventions*, 20 (2), 254-266. doi:10.1080/1369801X.2017.1403354.
- Abdo, N. (1994). Nationalism and feminism: Palestinian women and me Intifada. No going back? En Moghadam, V. (Ed.), *Gender and National Identity: Women and Politics in Muslim Societies*. Pakistan: Zed Books LTD & Oxford University Press, 148-168.
- Abdo, N. (1995). Feminism and difference: The struggle of Palestinian women. *Canadian Woman Studies*, 15 (2/3), 141-145.
- Abdo, N. (1999). Gender and politics under the Palestinian authority. *Journal of Palestine Studies*, 28 (2), 38-51.
- Abdul Hadi, M. (2011). *Jerusalem of art*. Jerusalén: Palestinian Academic Society of International Affairs.
- Abdulhadi, R. (1998). The Palestinian women's autonomous movement: Emergence, dynamics, and challenges. *Gender & Society*, 12 (6), 649-673.
- Abou Halal, R. (2017, mayo 28). Power cuts, cheap imports fray Gaza's handmade carpet industry. *Al-Monitor*. Recuperado 2 de enero de 2020, de <https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2017/05/Palestine-carpet-rug-weaving-industry-threat-imports-crisis.html#ixzz6DIC2UJV0>
- Aboubakr Alkhamash, F. (2014). *The Folktale as a Site of Framing Palestinian Memory and Identity in 'Speak, Bird, Speak again' and 'Qul Ya Tayer'* (Tesis doctoral). The University of Manchester, Reino Unido. Recuperado de <https://www.escholar.manchester.ac.uk/jrnl/item/?pid=uk-ac-man-scw:240409>.
- Abu-Duhou, J. (2003). Motherhood as 'an act of defiance': Palestinian women's reproductive experience. *Development*, 46 (2), 85-89.
- Abufarha, N. (2008). Land of symbols: Cactus, poppies, orange and olive trees in Palestine. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 15 (3), 343-368.
- Abu-Manneh, B. (2016). *The Palestinian novel: From 1948 to the present*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Allan, D. y Zeidan, M. (2011). *Nakba archive*. Recuperado de [https://www.nakba-archive.org/?page\\_id=956](https://www.nakba-archive.org/?page_id=956)
- Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art. (2017). *Al ma'mal history*. Recuperado 10 julio 2019, de <https://www.almamalfoundation.org/al-mamal>.
- Al-Asaad, R. (2011). *Al-raayidat hayat salim al-balbisi*. Recuperado 10 julio 2019, de <http://www.paliraq.com/news.aspx?id=4927>.
- Al-Hardan, A. (2014). Decolonizing research on Palestinians: Towards critical epistemologies and research practices. *Qualitative Inquiry*, 20(1), 61-71.
- Al-Hout, B. (2018). On wings of memory. *Jerusalem Quarterly*, 74, 86-103.
- Ali Samadi, M. (2019). *The daughters of olive "Dukhtarane zaytoun", in the sacred memory of the brave martyrdom-seeking women of Palestine*. Teherán: Heritage International Inc.
- Ali, Z. (2013). *A narration without an end: Palestine and the continuing Nakba* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Birzeit, Palestina. Recuperado de [https://fada.birzeit.edu/bitstream/20.500.11889/1502/1/thesis\\_19022013\\_102752.pdf](https://fada.birzeit.edu/bitstream/20.500.11889/1502/1/thesis_19022013_102752.pdf)
- Allan, D. (2005). Mythologizing al-Nakba: Narratives, collective identity and cultural practice among Palestinian refugees in Lebanon. *Oral History*, 33(1), 47-56.
- Allen, L. A. (2009). Mothers of martyrs and suicide bombers: The gender of ethical discourse in the second Palestinian intifada. *The Arab Studies Journal*, 17(1), 32-61.
- Allenby, J. (2002). Re-inventing cultural heritage: Palestinian traditional costume and embroidery since 1948. En *Silk Roads, Other Roads: Textile Society of America 8th Biennial Symposium: Sept. 26-28, 2002* (pp. 101-111). Massachusetts: Textile Society of America.
- Amirsadeghi, H., Mikdadi, S., & Shabout, N. M. (2009). *New vision: Arab contemporary art in the 21st century*. Londres: Thames & Hudson.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos Editorial.

- Anani, N. (2016). *Entrevistado por Clarisa Danae Fonseca Azuara (abril 2016)*.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ankori, G. (2006). *Palestinian art*. Londres: Reaktion Books.
- Antonius, S. (1980). Prisoners for Palestine: A list of women political prisoners. *Journal of Palestine Studies*, 9 (3), 29-80.
- Arafat, Y. (2005). Speech to United Nations General Assembly, New York, November 13, 1974. *Le Monde Diplomatique*. Recuperado 10 junio 2017, de <http://MondeDiplo.com/focus/mideast/a2288>.
- Ashrawi, H. M. (1978). The contemporary Palestinian poetry of occupation. *Journal of Palestine Studies*, 7 (3), 77-101.
- Asmar, F. (1975). *To be an Arab in Israel*. Londres: Frances Pinter Publishers.
- Auslander, L. y Zancarini-Fournel, M. (2000). Le genre de la nation et le genre de l'état. *Clio.Femmes, Genre, Histoire*, (12), 1-7. doi:10.4000/clio.161.
- Azaryahu, M. y Golan, A. (2001). (Re) naming the landscape: The formation of the Hebrew map of Israel 1949-1960. *Journal of Historical Geography*, 27 (2), 178-195.
- Badran, M. (1995). *Feminists, Islam, and nation: Gender and the making of modern Egypt*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Baker, C. (2013, enero 4). Roots of resistance: Posters of the first intifada. *Mondoweiss*. Recuperado 3 mayo 2017, de <https://mondoweiss.net/2013/01/resistance-posters-intifada/>.
- Bal, M. (1996). Reading art? En Pollock, G. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, 25-41. Londres: Routledge.
- Bal, M. (2009). Conceptos viajeros en las humanidades. *Una Guía De Viaje*. Murcia: Cendeac.

- Bal, M. (2013). Imaging madness: Inter-ships. *In-Print*, 2(1), 51-70.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bamyeh, M. A. (2003). Palestine: Listening to the inaudible. *The South Atlantic Quarterly*, 102(4), 825-849.
- Baron, B. (2005). *Egypt as a woman: Nationalism, Gender, and Politics*. Los Angeles: University of California Press.
- Barreñada, I., & Valle, B. (2003). *Trabajo y sindicalismo en el conflicto israelo-palestino*. Recuperado de <https://www.nodo50.org/csca/agenda2004/palestina/palestina-ccoo.pdf>.
- Baskins, C. (2017). *Early modern visual allegory: Embodying meaning*. Londres: Routledge.
- Baxter, D. (2007). Honor thy sister: Selfhood, gender, and agency in Palestinian culture. *Anthropological Quarterly*, 80 (3), 737-775.
- Benjamin, W. (1936). The work of art in the age of mechanical reproduction. En Morra, J. *Visual Culture: Critical concepts in Media and Cultural Studies*, 144-137. Oxfordshire: Routledge.
- Ben-Zvi, T. (2016). *Wa-ma nasayna* (We have not forgotten): Palestinian collective memory and the print work of Abed Abdi. *Israel Studies*, 21 (1), 183-208.
- Bernard, A. (2018). Nation, Transnationalism, and Internationalism. En Etherington, B. *The Cambridge Companion to World Literature*, 37-51. Nueva York: Cambridge University Press.
- Betancourt, M. (2016). *Cuban women writers: Imagining a patria*. Nueva York: Springer.
- Bethlehem University. (2007). *Traditional Palestinian tabun "oven"*. Recuperado de <https://www.bethlehem.edu/3-ic/ic-lib/turathuna/topics/e-turathuna-tabun>.
- Bhabha, H. K. (2010). *Nación y narración: Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- Bloomfield, M. W. (1963). A grammatical approach to personification allegory. *Modern Philology*, 60 (3), 161-171.
- Boehmer, E. (2017). *Stories of women: Gender and narrative in the postcolonial nation*. Manchester: Manchester University Press.
- Boullata, K. (2003). Artists re-member Palestine in Beirut. *Journal of Palestine Studies*, 32 (4), 22-38.
- Boullata, K. (2009). *Palestinian art 1850-2005*. Beirut: Saqi.
- Bracewell, W. (1996). Women, motherhood, and contemporary Serbian nationalism. *Women's Studies International Forum*, 19 (1-2) 25-33.
- Braverman, I. (2009a). Planting the promised landscape: Zionism, nature, and resistance in Israel/Palestine. *Natural Resources Journal*, 49, 317.
- Braverman, I. (2009b). Uprooting identities: The regulation of olive trees in the occupied west bank. *Political and Legal Anthropology Review*, 32 (2), 237-264.
- Brownmiller, S. (1975). *Against our will: Men, women and rape*. New York: Bantam Books.
- Buganim, E. (2013, diciembre 22). The Palestinian sabra: After his death, an artist's legacy is up for grabs. *Haaretz*. Recuperado 15 enero 2017, de <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-the-Palestinian-sabra-1.5302665>
- Buss, D. E. (2009). Rethinking 'rape as a weapon of war'. *Feminist Legal Studies*, 17(2), 145-163.
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Capozzola, C. (2008). *Uncle Sam wants you: World war I and the making of the modern American citizen*. Nueva York: Oxford University Press.
- Chatterjee, P. (1993). *Nationalist thought and the colonial world: A derivative discourse*. Londres: Zed Books.

- Chodorow, N. J. (1999). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. California: University of California Press.
- Cooke, M. (1996). *Women and the war story*. California: University of California Press.
- Coslett, T., Lury, C., y Summerfield, P. (2002). *Feminism & autobiography: Texts, theories, methods*. Nueva York: Routledge.
- Darwish, M. (2002). A love story between an Arab poet and his land. An interview with Mahmoud Darwish. *Journal of Palestine Studies*, 31 (3), 67-78.
- Darwish, M., y Arwan, A. (2012). *Palestina como metáfora: Entrevistas con el poeta Mahmud Darwish*. Barcelona: Oozebap.
- Davis, R. (2016). Palestinian village books as collective autobiographies: Recounting the homeland, history, and stories of Palestinian villages. En Günther, S. y Milich, S. (Eds.), *Representations and visions of homeland in modern Arabic literature*. (p. 183-203). Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Dawn, C. E. (1991). *The origins of Arab nationalism*. Nueva York: Columbia University Press.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Dedman, R. (2018). *Labour of love*. Birzeit: The Palestinian Museum.
- Donaldson, M. (1993). What is hegemonic masculinity? *Theory and Society*, 22 (5), 643-657.
- El Khalidi, L. (1999). *The art of Palestinian embroidery*. Londres: Saqi Books.
- El-Haj, N. (2003). Reflections on archaeology and Israeli settler-nationhood. *Radical History Review*, 86 (1), 149-163.
- Elmuti, D. (2014, mayo 7). The scars of Deir Yassin and our determination to survive. *The Electronic Intifada*. Recuperado 15 mayo 2015, de <https://electronicintifada.net/content/scars-deir-yassin-and-our-determination-survive/13298>

- El-Qadir Yassin, A. (2011). *Al-harakat al-nisaiyat al-filastini*. California: Ktab Inc.
- Enloe, C. (1989). *Bananas, beaches and bases*. Londres: Pandora Press.
- Eyal, G. (2002). Dangerous liaisons between military intelligence and middle eastern studies in Israel. *Theory and Society*, 31 (5), 653-693.
- Fadda, R. (2007). *Arte en Palestina: Artistas palestinas*. Palestina: Palestinian Art Court al Hoash.
- Farhat, M. (2012). On "liberation art" and revolutionary aesthetics: An interview with Samia Halaby. *Jadaliyya*. Recuperado de <https://www.jadaliyya.com/Details/26316/On-Liberation-Art-and-Revolutionary-Aesthetics-An-Interview-with-Samia-Halaby>.
- Fayad, M. (1995). Reinscribing identity: Nation and community in Arab women's writing. *College Literature*, 22 (1), 147-160.
- Fleischmann, E. (2003). *The nation and its" new" women: The Palestinian women's movement, 1920-1948*. California: University of California Press.
- Frank, G. (1996). Crafts production and resistance to domination in the late 20th century. *Journal of Occupational Science*, 3 (2), 56-64.
- Fuentes-Pérez, I. (1997). De patria a matría. *Cuban Studies Association Occasional Papers*. Recuperado de <http://scholarlyrepository.miami.edu/csa/14>.
- Gandolfo, K. L. (2010). Representations of conflict images of war, resistance, and identity in Palestinian art. *Radical History Review*, 2010 (106), 47-69.
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo* (3ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Gettens, R., & Stout, G. (1946). *Paint materials: A short encyclopedia*. Nueva York: Dover Publications.
- Ghanim, H. (2009). Poetics of disaster: Nationalism, gender, and social change among Palestinian poets in Israel after Nakba. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 22 (1), 23-39.



- Gijón Mendigutía, M. (2015). *Historia del movimiento de mujeres en palestina*. Navarra: Txalaparta.
- Gilbert, S. (1984). From patria to matria: Elizabeth Barrett Browning's risorgimento. *Publications of the Modern Language Association of America*, 99(2), 194-211.
- Ginsberg, T. (2012). *Al-ard: The seed of the Palestinian struggle*. Recuperado de <https://yourmiddleeast.com/2012/11/28/al-ard-the-seed-of-the-palestinian-struggle/>.
- Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella. *Revista d'Història Moderna*, (12), 13-42.
- Gluck, S. B. (1995). Palestinian women: Gender politics and nationalism. *Journal of Palestine Studies*, 24(3), 5-15.
- Goldberg, H. E. (2012). *Judaism viewed from within and from without: Anthropological studies*. Nueva York: State University of New York Press.
- Gómez García, L. (2008). *Mahmud Darwix: Poesía escogida (1966-2005)*. Valencia: Pre-Textos.
- Gómez García, L. (2013). *Palestina vive*. Madrid: Contrabandos.
- Gómez García, L. (2019). *Diccionario del Islam e islamismo*. Madrid: Trotta.
- González Casanova, P. (2003). Los caracoles zapatistas: Redes de resistencia y autonomía. *Osa*, 15-30.
- González, L. (1986). Suave matria. *Revista Nexos*, (108), 51-59. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=4701>.
- González, L. (2011). *Otra invitación a la microhistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Granillo, V. L. (2016). Isabel, Rosario y Maruxa: El drama de la matria, patria mexicana en femenino. *Revista Internacional De Culturas & Literaturas*, 19(1), 1-15.
- Gruber, C., y Haugbolle, S. (2013). *Visual culture in the modern middle east: Rhetoric of the image*. Indiana: Indiana University Press.

- Guijarro, E. (2011). Migración senegalesa en España: (Matrias) de hospitalidad y cosmopolitismo 1. En *Actas Del I Congreso Internacional Sobre Migraciones en Andalucía* (pp. 1159-1168). Granada: Instituto de Migraciones.
- Gutiérrez, N. (2000). Mujeres patria-nación. México: 1810-1920. *Revista De Estudios De Género, La Ventana*, 2 (12), 209-243.
- Hacohen, D. (2001). British immigration policy to Palestine in the 1930s: Implications for youth Aliyah. *Middle Eastern Studies*, 37(4), 206-218.
- Haim, S. (1962). *Arab nationalism: An anthology*. Los Angeles: University of California Press.
- Halaby, S. (2001). *Liberation art of Palestine: Palestinian painting and sculpture in the second half of the 20th century*. Nueva York: H.T.T.B Publications.
- Halaby, S. (2013). Abed Abdi and the liberation art of Palestine. *Jadaliyya*. Recuperado de <https://www.jadaliyya.com/Details/28293>
- Hamdi, T. (2011). Bearing witness in Palestinian resistance literature. *Race & Class*, 52 (3), 21-42.
- Hamdi, T. (2017). Edward said, postcolonialism and Palestine's contested spaces. *Journal of Holy Land and Palestine Studies*, 16 (1), 7-25.
- Harithas, J. (2004). *Made in Palestine: Exhibition Catalogue*. Texas: Ineri Publishing.
- Hasso, F. S. (1998). The "Women's Front" nationalism, feminism, and modernity in Palestine. *Gender & Society*, 12 (4), 441-465.
- Heffernan, V. (2011). Matria history and the matrilineal narrative. Julia Franck's die mittagsfrau'. En Marven, L. (Ed.), *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century* (p. 148-161). Nueva York: Camden House.
- Hernández, B. (2015). Matria, devenir-mujer, devenir-travestí o la patria invertida de Antonio Silva. *Literatura y Lingüística*, (32), 13-40.
- Hijjawi, S. (1968). *Poetry of resistance in occupied Palestine*. Irak: Ministry of culture and guidance.

- Hiltermann, J. R. (1993). *Behind the intifada: Labor and women's movements in the occupied territories*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Hiyyawi, S. y Bejarano, I. (1998). *Una voz palestina*. Madrid: Letrúmero.
- Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Humphries, I., y Khalili, L. (2007). Gender of nakba memory. En Sa'di, A. Abu-Lughod, L. (Eds.), *Nakba Palestine, 1948, and the claims of memory* (pp. 207-228). Nueva York: Columbia University Press.
- Hutchinson, J., y Smith, A. (1994). *Nationalism*. Oxford-New York: Oxford University press.
- Irving, S. (2012). *Leila Khaled: Icon of Palestinian liberation*. Londres: Pluto Press.
- Jacob Samuel Gallery. (1997). *Ludwig Blum*. Recuperado de <https://www.jacobsamuelart.com/gallery/ludwig-blum/>
- Jahshan, T. (2016). *Fil al-thaman min adar: Zahrat al- uqhuwan*. Recuperado 9 enero 2020, de <https://www.arab48.com/ثقافة-وفنون/مقالات-ودراسات/08/03/2016/في-الثامن-من-آذار-زهرة-الأقحوان>.
- Jamal, A. (2003). Palestinian dynamics of self-representation: Identity and difference in Palestinian nationalism. *Hagar: International Social Science Review*, 4 (1-2), 65-88.
- Jato, M. (2000). Exilio interior e identidad nacional: El concepto de matria en la poesía de Carmen Conde, Angela Figuera y Angelina Gatell. *Hispanic Poetry Review*, 2 (1), 35-50.
- Jato, M. (2004). *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Kanaaneh, R. (2002). *Birthing the nation: Strategies of Palestinian women in Israel*. California: University of California Press.
- Kanafani, G., y de Madariaga, M. (2015). *Una trilogía palestina*. Asturias: Hoja de Lata Editorial.

- Kandiyoti, D. (1991). *Women, Islam and the state*. Londres: Palmgrave.
- Karray, R. (2013). *Dar al-fata al-Arabi : Créer et transmettre le patrimoine culturel Arabe*. Recuperado 21 septiembre 2018, de <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2013-patrimoine-et-transmission/dar-al-fata-al-arabi-cr-er-et-transmettre-le-patrim>.
- Kaschl, E. (2003). *Dance and authenticity in Israel and Palestine: Performing the nation*. Boston: Brill.
- Kassem, F. (2013). *Palestinian women: Narrative histories and gendered memory*. Nueva York: Zed Books Ltd.
- Kawar, A. (1996). *Daughters of Palestine: Leading women of the Palestinian national movement*. Nueva York: State University of New York Press.
- Kawar, W. y Nasir, T. (1980). The traditional Palestinian costume. *Journal of Palestine Studies*, 10(1), 118-129.
- Kedourie, E. (1993). *Nationalism*(4 ed.). Oxford: Blackwell.
- Kenny, L. M. (1963). Sati' al-Husri's views on Arab nationalism. *Middle East Journal*, 17(3), 231.
- Khaled, L., y Hajjar, G. (1973). *My people shall live: The autobiography of a revolutionary*. Londres: Hodder and Stoughton.
- Khalidi, R. (1992). Observations on the right of return. *Journal of Palestine Studies*, 21 (2), 29-40.
- Khalidi, R. (2010). *Palestinian identity: The construction of modern national consciousness*. Nueva York: Columbia University Press.
- Khalili, L. (2007). *Heroes and martyrs of Palestine: The politics of national commemoration*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Khan, H. (2019). Revolution for kids: Dar el fata el Arabi, *Bidoun*, Recuperado 2 enero 2019, de <https://bidoun.org/articles/revolution-for-kids>.

- Khouri, K., y Salti, R. (2019). *Past disquiet: Artists, international solidarity and museums in exile*. Varsovia: Museum of Modern Art in Warsaw.
- Khouri, G. (2016). Lawha "jmal almuhamla" 'ayqunat alnidal filastin. *Alkhaleej*. Recuperado de <http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/ca9a2e97-6cba-410d-8aba-47dbe1135c9e>
- Khouri, L., Dana, S., y Falah, G. (2013). "Palestine as a woman": Feminizing resistance and popular literature. *The Arab World Geographer*, 16 (2), 147-176.
- Khraiche Ruiz-Zorrilla, V. (2006). Tawfiq Zayyad, promotor de la poesía de resistencia palestina del interior: El poeta y el político. *Anaquel De Estudios Árabes*, 17, 109-131.
- Laïidi-Hanieh, A. (2006). Arts, identity, and survival: Building cultural practices in Palestine. *Journal of Palestine Studies*, 35 (4), 28-43.
- Lakoff, G. (2007). *No pienses en un elefante: Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Landes, J. (2003). *Visualizing the nation: Gender, representation, and revolution in eighteenth-century France*. Nueva York: Cornell University Press.
- Lenssen, A., Rogers, S., y Shabout, N. (2018). *Modern art in the Arab world: Primary documents*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Long, J. (2006). Border anxiety in Palestine-Israel. *Antipode*, 38 (1), 107-127.
- Lufti, A. (1993). *Jamila's Mirror*. [Película]. Londres: South Productions London. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=dsyp\\_P5tdoA](https://www.youtube.com/watch?v=dsyp_P5tdoA).
- Luna, G., y Itzu, D. (2017). "Una verdadera revolución agraria" con y desde la Matria. la organización de mujeres zapatistas. Chiapas, México. *Polis (Santiago)*, 16 (47), 59-82.
- Luxton, M., y Mossman, M. J. (2012). *Reconsidering knowledge: Feminism and the academy*. Halifax: Fernwood Publishing.

- Economic Cooperation Foundation. (1939). *British white paper of 1939*. Recuperado de [https://ecf.org.il/media\\_items/440](https://ecf.org.il/media_items/440).
- Majd, N. (2010). *Mártir Fatima Ghazal*. Recuperado de <https://ency.najah.edu/node/58>.
- Manasra, N. (1993). Palestinian women: Between tradition and revolution. En Augustin E. (Ed.), *Palestinian women: Identity and experience* (pp. 7-21). Londres: England Zed Books.
- Mansour, S. (1998). The nakba and Palestinian painting. *Palestine-Israel Journal of Politics, Economics and Culture*, 5 (2). Recuperado de <https://pij.org/articles/218/the-nakba-and-palestinian-painting>.
- Mansour, S. (2016). *Entrevistado por Clarisa Danae Fonseca Azuara (abril 2016)*.
- Masalha, N. (2012). Naji al-Ali, Edward Said and civil liberation theology in Palestine: Contextual, indigenous and decolonizing methodologies. *Holy Land Studies*, 11(2), 109-134.
- Massad, J. (1995). Conceiving the masculine: Gender and Palestinian nationalism. *The Middle East Journal*, 49 (3), 467-483.
- Massad, J. (2003). Liberating songs: Palestine put to music. *Journal of Palestine Studies*, 32 (3), 21-38.
- Massad, J. (2007). Permission to paint: Palestinian art and the colonial encounter. *Art Journal*, 66 (3), 126.
- Matar, D. (2018). PLO cultural activism: Mediating liberation aesthetics in revolutionary contexts. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 38 (2), 354-364.
- Mattar, P. (2005). *Encyclopedia of the Palestinians*. Nueva York: Infobase Publishing.
- Matthews, W. (2006). *Confronting an empire, constructing a nation: Arab nationalists and popular politics in mandate Palestine*. Londres: IB Tauris.

- Mayer, T. (2000). *Gender ironies of nationalism: Sexing the nation*. London: Psychology Press.
- McClintock, A. (1993). Family feuds: Gender, nationalism and the family. *Feminist Review*, (44), 61-80.
- Melion, W., y Ramakers, B. (2016). *Personification: Embodying meaning and emotion*. Boston: Brill.
- Mignolo, W., y Gómez, P. P. (2015). *Trayectorias de re-existencia: Ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer* Universidad Distrital. Bogotá: Francisco José de Caldas.
- Mishal, S., y Aharoni, R. (1994). *Speaking stones: Communiqués from the intifada underground*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Mitchell, R., Thompson, N., y Miles, H. (1997). *Anthropomorphism, anecdotes, and animals*. Nueva York: State University of New York Press.
- Mitchell, W. T. (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mleahat, S., y Mulloy, M. (2018). *Nabil Anani: Palestine, land and people*. Bosnia and Herzegovina: Saqi Books.
- Mogannam, M. (1937). *The Arab woman and the Palestine problem*. Londres: Hyperion Press Inc.
- Moghadam, V. (1994). *Gender and national identity: Women and politics in Muslim societies*. Pakistan: Palgrave Macmillan.
- Mohan, R. (1998). Loving Palestine: Nationalist activism and feminist agency in Leila Khaled's subversive bodily acts. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 1 (1), 52-80.
- Mondoweiss. (2013). *Three dead in Qalandiya offer reminders of Lina al Nabulsi's tragic death*. Recuperado de <https://mondoweiss.net/2013/09/three-dead-in-qalandiya-offer-reminders-of-lina-al-nabulsis-tragic-death/>.

- Montávez, P. (1969). *Tuqan: Palabras a mi patria*. Madrid: Casa Hispano-Árabe.
- Montávez, P. (1968). *Poetas palestinos de resistencia*. Madrid: Casa Hispano-Árabe.
- Montávez, P. (1980). *El poema es Filistin:(Palestina en la poesía árabe actual)*. Madrid: Molinos de Agua.
- Moors, A. (2000). Embodying the nation: Maha saca's post-intifada postcards. *Ethnic and Racial Studies*, 23 (5), 871-887.
- Morón C. (1964). San Manuel Bueno, mártir y el "sistema" de Unamuno. *Hispanic Review*, 32 (3), 227-246.
- Mostov, J. (1995). "Our Women's"/"Their Women's" symbolic boundaries, territorial markers, and violence in the Balkans. *Peace & Change*, 20 (4), 515-529.
- Mostov, J. (2000). Sexing the nation/desexing the body: Politics of national identity in the former Yugoslavia. En T. Mayer (Ed.), *Gender ironies of nationalism: Sexing the nation* (pp. 103-126). London: Routledge.
- Muñoz-Alonso, L. (2015). *Most famous middle eastern painting to be sold at Christie's*. *Artnews*. Recuperado de <https://news.artnet.com/market/most-famous-middle-eastern-painting-to-be-sold-at-christies-225735>.
- Muñumer Muhiar, H. A. (2015). *El papel de la mujer en la construcción del Estado Palestino*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Nabulsi, K., y Takriti, A. R. (2016a). *Aminah Jabreel: Palestinian revolution*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IXINHL7KHno>.
- Nabulsi, K., y Takriti, A. R. (2016b). *May Sayigh: Palestinian revolution*. Recuperado de <http://learnPalestine.politics.ox.ac.uk/cadres>.
- Nachmani, A. (2001). The Palestinian intifada 1987-1993: The dynamics of symbols and symbolic realities, the role of symbols, rituals and myths in national struggles. *Civil Wars*, 4 (1), 49-103. doi: 10.1080/13698240108402463.



- Nagel, J. (1998). Masculinity and nationalism: Gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies*, 21 (2), 242-269.
- Nash, J. C. (2008). Re-thinking intersectionality. *Feminist Review*, 89 (1), 1-15.
- Nastas Mitwasi, F. (2008). *Sliman Mansour: Steadfastness & creativity*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Otis, R. (2011). *Palestinian women: Mothers, martyrs and agents of political change*. (Tesis Doctoral). University of Denver, Denver. Recuperado de <https://digitalcommons.du.edu/etd/491/>.
- Ozacky-Lazar, S. y Kabaha, M. (2002). The Haganah by Arab and Palestinian historiography and media. *Israel Studies*, 7(3), 45-60.
- Palestinian Museum. (2020). *When pickles become a weapon: Economy of the first intifada*. Recuperado de <https://www.paljourneys.org/en/story/13825/when-pickles-become-weapon>.
- Palestinian Prisoners Committee. (1984). *Palestinian art behind the bars/ Rusūm warā' al-quḍbān*. Damasco: Palestinian Prisoners Committee.
- Palestine Remembered. (2019). *Al-Nakba's oral history project*. Recuperado de <https://www.palestineremembered.com/OralHistory/>.
- Pappé, I. (2011). *The forgotten Palestinians: A history of the Palestinians in Israel*. Cornwall: Yale University Press.
- Pappé, I., y Noriega, L. (2011). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica.
- Parsons, M. (2007). Interlude: Art and metaphor, body and mind. En Bresler, L. *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 533-542) Países Bajos: Springer.
- Parsons, M. (2010). Interpreting art through metaphors. *International Journal of Art & Design Education*, 29 (3), 228-235.
- Passevant, C. (1992). Voix de femmes et de féministes dans le conflit Israélo-palestinien. *Nouvelles Questions Féministes*, 61-85.

- Patai, R. (1998). *Arab folktales from Palestine and Israel*. Detroit: Wayne State University Press.
- Paxson, J. J. (1994). *The poetics of personification*. New York: Cambridge University Press.
- Peteet, J. (1997). Icons and militants: Mothering in the danger zone. *Signs*, 23(1), 103-129.
- Peteet, J. (2005). Words as interventions: Naming in the Palestine-Israel conflict. *Third World Quarterly*, 26(1), 153-172.
- Peteet, J. (2013). *Gender in crisis: Women and the Palestinian resistance movement*. Nueva York: Columbia University Press.
- Prieto, M. (2015). *Poesía árabe*. Recuperado de [http://www.poesiaArabe.com/fadwa\\_tuqan.htm](http://www.poesiaArabe.com/fadwa_tuqan.htm).
- Qassim, F. (2013, octubre 27). Jerusalem women remembered for role in Palestinian politics. *Al-Monitor*. Recuperado 2 octubre 2019 de <https://www.al-monitor.com/pulse/culture/2013/10/palestinian-women-history-collectivememory.html>
- Quinn, R. D. (1997). An open letter to institutional mothers. En Looser D. (Ed.), *Generations: Academic feminists in dialogue* (pp. 174-182). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Qumsiyeh, M. (2007). *Compartir la tierra de Canaán: Los derechos humanos y el conflicto israelí-palestino*. Buenos Aires: Canaán.
- Rabadán, M. (1997). Entre lo real, lo sobrenatural y lo maravilloso: los Ynn y los Gul en la literatura palestina de tradición oral: la Jrefiyye. *ELO: Estudios de Literatura Oral*, (3)1997, 125-143.
- Radai, I. (2011). Jaffa, 1948: The fall of a city. *The Journal of Israeli History*, 30(01), 23-43.
- Radwan, S. (2019). *The Palestinian poster*. Recuperado de <https://www.paljourneys.org/en/timeline/highlight/10528/Palestinian-poster>
- Rai, S., y Lievesley, G. (1996). *Women and the state: International perspectives*. Nueva York: Taylor & Francis.

- Ranchod-Nilsson, S., y Tétreault, M. (2003). *Women, states and nationalism: At home in the nation?* Nueva York: Routledge.
- Rao, S. (1999). Woman-as-symbol: The intersections of identity politics, gender, and Indian nationalism. *Women's Studies International Forum*, 22 (3) 317-328. doi:10.1016/S0277-5395(99)00033-3.
- Renan, E. (2012). *Qu'est-ce qu'une nation?* [1882], Paris : République des Lettres.
- Robinson, S. (2003). Local struggle, national struggle: Palestinian responses to the Kafr Qassim massacre and its aftermath, 1956-66. *International Journal of Middle East Studies*, 35(3), 393-416.
- RoGallery. (2020). *Moshe Gershuni*. Recuperado de [https://rogallery.com/Gershuni\\_Moshe/gershuni\\_moshe-biography.html](https://rogallery.com/Gershuni_Moshe/gershuni_moshe-biography.html)
- Rowe, N. (2010). *Raising dust: A cultural history of dance in Palestine*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Rowe, N. (2011). Dance and political credibility: The appropriation of dabkeh by Zionism, pan-Arabism, and Palestinian nationalism. *The Middle East Journal*, 65 (3), 363-380.
- Rubenberg, C. (1983). The civilian infrastructure of the Palestine Liberation Organization: An analysis of the PLO in Lebanon until June 1982. *Journal of Palestine Studies*, 12 (3), 54-78.
- Rubin, G. (1984). Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies; A Reader*, 100-133.
- Ryan, C. (2015). Everyday resilience as resistance: Palestinian women practicing sumud. *International Political Sociology*, 9 (4), 299-315.
- Sabbagh, S. (1989). Palestinian Women writers and the Intifada. *Social Text*, (22), 62-78.
- Saca, I. (2006). *Embroidering identities: A century of Palestinian clothing*. Chicago: The Oriental Institute Chicago.

- Sa'di, A. H. (2002). Catastrophe, memory and identity: Al-nakbah as a component of Palestinian identity. *Israel Studies*, 7(2), 175-198.
- Sa'di, A. H., y Abu-Lughod, L. (2007). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sa'di, A. H., y Abu-Lughod, L. (2017). *Nakba palestina, 1948, y los reclamos de la memoria*. Buenos Aires: Canaán.
- Said, E. W. (2000). Invention, memory, and place. *Critical Inquiry*, 26(2), 175-192.
- Said, E. W., y Barsamian, D. (2003). *Culture and resistance: Conversations with Edward W. Said*. Canada: South End Press.
- Sayigh, R. (1998). Palestinian camp women as tellers of history. *Journal of Palestine Studies*, 27(2), 42-58.
- Segal, J. (1989). Does the state of Palestine exist? *Journal of Palestine Studies*, 19(1), 14-31.
- Sela, R. (2018). The genealogy of colonial plunder and Erasure-Israel's control over Palestinian archives. *Social Semiotics*, 28(2), 201-229.
- Semmerling, T. (2004). *Israeli and Palestinian postcards: Presentations of national self*. Texas: University of Texas Press.
- Shabout, N. M. (2007). *Modern Arab art: Formation of Arab aesthetics*. Florida: University Press of Florida.
- Shammout, I. (1989). *Al-fann al-taškīlī fī filastīn*. Kuwait: Maṭābi' al-Qabas.
- Sharoni, S. (1995). *Gender and the Israeli-Palestinian conflict: The politics of women's resistance*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Sharp, J. (1996). A feminist engagement with national identity. In Duncan N. (Ed.), *Bodyspace: Destabilizing geographies of gender and sexuality* (pp. 97-108). Nueva York: Routledge.

- Sherwell, T. (1996). Palestinian costume, the Intifada and the gendering of nationalist discourse. *Journal of Gender Studies*, 5 (3), 293-303.
- Sherwell, T. (2001). Imaging Palestine as the motherland. En *Self-Portrait Women's Art Catalogue* (p. 166-160). Palestine: Andalus Publishing.
- Sherwell, T. (2003). Imaging the homeland: Gender and Palestinian national discourses. *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race*, 10 (1), 123-145.
- Sherwell, T. (2011). Terrains of belonging. En Palestinian Art Court- al Housh (Ed.), *Sliman Mansour* (p. 52-97). Jerusalén: Al Housh.
- Sillem, M. (1994) Opening and closure: Gallery 79 and the occupied territories of the West Bank and Gaza strip. *Tales of the Unexpected*. Londres: Royal College of Art.
- Silva, N. (2004). *The gendered nation: Contemporary writings from south Asia*. India: SAGE Publications.
- Sluga, G. (1998). Identity, gender, and the history of European nations and nationalisms. *Nations and Nationalism*, 4 (1), 87-111.
- Smith, A. (1999). *Myths and memories of the nation*. Oxford: University Press Oxford.
- Spelman, E. (1988). *Inessential woman: Problems of exclusion in feminist thought*. Boston: Beacon Press.
- Spicer, J. (2016). 24 the personification of Africa with an elephant-head crest in Cesare Ripa's Iconologia (1603). *Personification*, 41, 675-715. doi:10.1163/9789004310438\_026
- Spoer, A. (1931). Palestine Folktales. *Folklore*, 42 (2), 150-156.
- Stern, M. (2017). Moshe Gershuni, 'the soul of Israeli art,' dies at 80. *Haaretz*. Recuperado de <https://www.haaretz.com/israel-news/.premium.MAGAZINE-moshe-gershuni-the-soul-of-israeli-art-dies-at-80-1.5489355>
- Stoljar, N. (1995). Essence, identity, and the concept of woman. *Philosophical Topics*, 23 (2), 261-293.

- Sturken, M., y Cartwright, L. (2018). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford: University Press Oxford.
- Sunindyo, S. (1998). When the earth is female and the nation is mother: Gender, the armed forces and nationalism in Indonesia. *Feminist Review*, 58 (1), 1-21.
- Swedenburg, T. (1990). The Palestinian peasant as national signifier. *Anthropological Quarterly*, 18-30.
- Swedenburg, T. (2003). *Memories of revolt: The 1936-1939 rebellion and the Palestinian national past*. Canada: University of Arkansas Press.
- Tamari, V., Barakat, T., Anani, N., y Mansour, S. (2019). *Challenges of identity*. Beirut: Dar el-Nimer for arts and culture; Institute of Palestinian Studies. Recuperado de <https://www.palestine-studies.org/en/node/1636119>.
- Tawil-Souri, H. (2011). Qalandia checkpoint as space and nonplace. *Space and Culture*, 14 (1), 4-26.
- Taylor, M. (1992). John bull and the iconography of public opinion in England c. 1712-1929. *Past & Present*, (134), 93-128.
- Terrill, W. A. (2001). The political mythology of the battle of Karameh. *The Middle East Journal*, 55(1) 91-111.
- Tohme, N. (2009). *Makhadat siyn...hikayat filastiniun muharar*. *Al-Jazeera*. Recuperado de <https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2009/12/30/>
- Toledo Jofré, N. (2011). *El concepto de "matria" desde la crítica literaria feminista y su lectura en por la patria de Diamela Eltit* (Trabajo de fin de Máster) Universidad de Chile, Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108705>.
- Trommler, F., Sides, A., Ross-Nazzal, J., Walton, W., Buse, D., y Lees, A. (2011). *Crossing the Atlantic: Travel and travel writing in modern times*. Texas: University of Texas at Arlington Press.
- Tubb, J. (1998). *Canaanites*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

- Tubert, S. (2003). *Del sexo al género. los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra.
- Unamuno, M. (1923). Matriotismo. *Nuevo Mundo*, 1550. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10366/10123>.
- Unamuno, M. (1969). *La Tía Tula*. Madrid: Salvat/Alianza.
- Union of Palestinian Artists. (1979). *Union of Palestinian artists*. Beirut: Union of Palestinian Artists.
- Urian, D. (2013). The Arab in Israeli Drama and Theatre. *Palestine-Israel Journal of Politics, Economics, and Culture*, 10(2), 106.
- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel: Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- Wadi, S. (2012). Palestinian women's bodies as a battlefield. En Capeloa, I. *Plots of war: Modern narratives of conflict* (pp. 114-123). Berlin: De Gruyter.
- Walsh, D. (2001). Statehood in mind. *Print*, 55(1), 70-75.
- Walsh, D. (2019). *We are all for the resistance*. Recuperado de <http://www.Palestineposterproject.org/poster/we-are-all-for-the-resistance-first-poster-published-by-plo-2nd-version>
- Williams, P., y Ball, A. (2014). Where is Palestine? *Journal of Postcolonial Writing*, 50 (2), 127-133. doi: 10.1080/17449855.2014.883164.
- Winstanley, A. (2013). The old will die and the young will forget. *Did Ben-Gurion Say it?* Recuperado de <https://electronicintifada.net/blogs/asa-winstanley/old-will-die-and-young-will-forget-did-ben-gurion-say-it>
- Wintle, M. J. (2009). *The image of Europe: Visualizing Europe in cartography and iconography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Witt, C. (1995). Anti-essentialism in feminist theory. *Philosophical Topics*, 23(2), 321-344.

- Wright, G. R. (1971). Pre-Israelite temples in the land of Canaan. *Palestine Exploration Quarterly*, 103(1), 17-32.
- Yaqub, N. (2008). Arts under occupation in the West Bank and Gaza Strip. *The MIT Electronic Journal of Middle East Studies*, Spring 2008, 112-131.
- Yaqub, N. (2009). Gendering the Palestinian political cartoon. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2(2), 187-213.
- Yuval-Davis, N. (1997). *Gender & nation*. Londres : SAGE Publications.
- Yuval-Davis, N. (2004). In Ollé C. (Ed.), *Género y nación*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Yuval-Davis, N., & Anthias, F. (1989). *Woman-nation-state*. Nueva York: Springer.
- Zelinsky, N. (2011). From Churchill to Libya: How the V symbol went viral. *The Washington Post*. Recuperado enero 2020 de [https://www.washingtonpost.com/opinions/from-churchill-to-libya-how-the-v-symbol-went-viral/2011/03/18/AFzPiYYB\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/from-churchill-to-libya-how-the-v-symbol-went-viral/2011/03/18/AFzPiYYB_story.html).
- Zito, A., y Barlow, T. E. (1994). *Body, subject, and power in China*. Chicago: University of Chicago Press.